حسين المناصرة

ثقافة المنهج

الخطاب الروائي نموذجاً

دار المقدسية
للطباعة والنشر والتوزيع
حلب /ليلى مقدسي
هاتف ٢٢٤١٠٩٤ـ ص ب ١٢٨٩٤
****
دمشق / طلعت سقيرق
هاتف /فاكس ٦٣٣٦١٠٦
ص ب ٥٦٦٣
****
الطبعة الأولى ١٩٩٩
عدد النسخ ١٠٠٠

جميع الحقوق محفوظة

حسين المناصرة

ثقافة المنهج

[الخطاب الروائي نموذجا]

مقاربات في الوعي النقدي السردي

لوحة الغلاف هدية من الفنان : فتحي صالح

إهداء :

إلى الذين أشرفوا على ملحق الجزيرة الثقافي الأحدي...

وإلى قراء الكلمة النقدية...

[١]

مقدمـــة

في مقالات هذا الكتاب أتناول بشكل خاص بعـــض القضايــا التنظيريــة المنهجية في فضاء الرواية العربية،تاركا قضايــا أخـــرى تطبيقيــة لكتــاب آخر؛حيث كانت هذه المقالات في الأصل تشكل القسم الأول من كتاب أكـــبر حجما،فيه بابان:بـــاب خـــاص بالثقافـــة التنظيريـــة (وهـــو محتـــوى هـــذا الكتاب)،والباب الآخر خاص بالثقافة التطبيقية من خلال مقاربات نقدية لنقـــاد عرب في فضاء الرواية العربية أيضا.وكان من الضروري منعـــا للـــتراكم الورقي أن ينشر البابان في كتابين منفصلين .

ما أقدمه في مقالات هذا الكتاب هو مجموعة قراءات احتفلـــت ببعـــض إشكاليات الوعي النقدي السردي المعـــاصر فـــي الثقافـــة العربيـــة فيمـــا يخص"إشكاليات الثقافة المنهجية المتأثرة إلى حد كبـــير بالثقافـــة المنهجيـــة الغربية،دون انقطاع أو قطيعة مع التراث..وأعترف أنها قـــــراءات ليســـت أكاديمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة،كما إنها ليست نقدا صحفيـــا متســـرعا رغم كونها في الأصل قراءات حاولت أن تتعامل مـــع الثقافـــة المنهجيـــة وبالتالي مع وعينـــا الســـردي لأجـــل الصحافـــة،إذ كتبـــت فصـــول هـــذا الكتاب،ونشرت متسلسلة في الصحافـــــة خـــلال أربـــع ســـنوات(١٩٩٤- ١٩٩٧)تقريبا(١). وأعتقد أن ما أنتج في هذا الكتاب هو مغامرة في فضــــاء تجريبية التلقي للتعرف على ما يقوله الآخر المتنوع في ثقافاته المنهجيـــة.ولا مانع أن يصور هذا الكتاب على أنه وعي إلـــهامي،أو قـــد يكـــون مجـــرد أصوات وأقوال صفت بعضها بجانب بعض لتقول رأيها..

هناك كتابات كثيرة ودراسات قيمة تناولت"المنهجية"،وهنـــاك دراســـات أخرى قاربت السرديات المختلفة.لكن تبقى المغامرة حاســـة أساســـية فـــي مصيرنا الثقافي التجريبي،على اعتبار أن"الهوية الثقافية ثروة حـــافزة تنمـــي إمكانات تفتح النوع البشري،وتحفز كل شعب وكل مجموعة على أن تتغـــذى من ماضيها،وأن تقطف الثمار الخارجية الملائمة لخصوصيتها،وأن تواصـــل بهذا إبداعها الخاص(٢)".

ثمة ملاحظة مهمة وهي أن الرضا عن ما نكتب أو نبـــدع تيمـــة غائبة..فبعضنا على سبيل المثال لم يشعر في يوم من الأيـــام بأنـــه راض عن شيء يكتبه إبداعا أو نقدا،ليس لأن اليـــأس أكـــثر ممـــا يتصـــوره

المتلقي،بل لأن هناك ثقة بصفحات الرياضة وبجمهور الرياضة وصخبه أكثر من الثقة بالثقافة وصناعها في زمكانية الاستهلاك في العالم العربي. ولم يعد الإبداع يغري..ولم يعد بالنسبة للآخر يقدم حلم الخبز طازجا. وربما نجد في دواخل المبدعين عموما- كما يهيأ لي- مرارة قلقة تسعى دائما إلى التغيير والشطب وتمزيق الأوراق.وربما يفقد المتلقي العادي ومثله المتجاوز للعادية أحيانا صبره إذا عمقت له دراسة لأنه الآن منتج سلبي يبحث عن السريع الاستهلاكي ولو كان غثا ليستمتع به مكرسا حالته المرضية المتجسدة في التبعية...

إن ما أحاول إنجازه في هذا الكتاب كهدف هو تعميق التفاعل مع الثقافة السردية والأدبية عموما من منطلق تجريبي؛قد يتآلف مع المألوف لصالح التعليمية،وقد يكسره لأجل التغريب عن المنهجيات الكلاسية المدعية للعلمية على حساب المنطقية.لذلك قد تكون أغلب الإشكاليات المنهجية المطروحة هنا متمتعة بروح التوصيف الحريص على رؤية العالم المتجدد من خلال رؤية ثقافة المنهج أو الثقافة المنهجية ذاتها في التفاعل مع النص الذي هو عالم بكل معنى الكلمة..

وكل ما أتمناه-نهاية-هو أن تكون هذه القراءات في فضاء ثقافة المنهج إضافة مهمة في إيقاعات الثقافة العربية المعاصرة وخاصة إيقاع النقد السردي الذي له خصوصية شرطه التاريخي الذي هو نقلة من فضاء هامش زمكانية الماضي إلى فضاء مركزية الثقافة الحديثة والمعاصرة المتولدة من انفتاح النصوص وانتشار السرديات،وبذلك أصبحت الحداثة النقدية تمتلك "ضرورة التسليم بحقيقة مهمة، وهي أن عوامل التقريب اليوم بين الآداب والأفكار والشعوب أكثر فاعلية وأعمق أثرا من عوامل التباعد،مما يعني أن حركة التراسل بين الآداب المختلفة تزداد كثافة وقوة وهذا يتيح للنظرية الأدبية ولمناهج النقد الحديثة أن تأخذ طابعا عالميا لا مراء فيه،ويخفف من حدة الملامح المميزة للثقافات المختلفة دون أن يقضي عليها،حفاظا على الشخصية القومية من جانب،واستجابة لمصادر الإبداع المحلية من جانب آخر (٣)"وبذلك يمكن تعميق الخصوصية من خلال العالمية كثقافة معاصرة تعني التواصل وضرورة المثاقفة الندية أولا وأخيرا...وعموما فإن المغامرة فعل تجريبي..والأخطاء وسيلة ضرورية للتعلم..والآخر شريك في إعادة إنتاج اللغة إبداعية كانت أم نقدية..لذلك أرجو أن ينال هذا الخطاب بعض رضاكم!!.

[٢]

فضاءات إشكاليات الكتابة:
عجلة التشابك الثقافي الأدبية

" باعتبار أن العمل هو النشاط البشري الذي يحـــول موارد الطبيعة إلى ثروة ، وتتحول خلاله العلاقات إلـــى ثقافة (..فـــ)إن الثقافة ذات طبيعـــة اجتماعيـــة ؛ لأنـــها راجعة إلى العمل كعملية اجتماعيـــة ، فـــهو مصدرهـــا ومفسرها.هذا هو القانون الشامل ، ولكن لكل شكل مـــن أشكال التعبير الثقافي قوانينه الخاصة التي لا تتنـــاقض مع ذلك القانون." - عبد المنعم تليمة (١) .

ثمة أنساق دينامية تحرك عجلة التشابك الثقافي الأدبية،أو بالأحرى تكـوّن مفرداتها و آلياتها،ومن خلال هذه الأنساق أو المفردات والآليـــات يمكـــن أن يتشكل السقف الثقافي الذي يصوغ وعينا،وبالتالي يصوغ صورة التفاعل مـــع النصوص الأدبية أو مع ظواهر الحياة بشكل عام ومقاربتها، مما يجعل مـــن "الوعي بالثقافة هو الوعي بالزمن،فـــي جدليتـــه المســـتمرة نحـــو التجـــدد والتغير(٢)".ليغدو معنى الثقافة شاملا لكافة عناصر الوجود المعرفية.وهـــذا ما يمكن فهمه من التعريفين الأكثر رواجا للثقافة "أحدهما ينظر للثقافة علـــى أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفســـيرات العقليـــة والرمـــوز والأيديولوجيات،وما شاكلها من المنتجات العقلية،أما الاتجاه الآخـــر فـــيرى الثقافة على أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما،والعلاقات الشـــخصية بين أفراده،وكذلك توجهاتهم.[٣] "ومن هذين التعريفيـــن تتشـــاكل العلاقـــات والرؤى وتتشابك لتتجز المعرفة الثقافية الكاملة العقلية والحياتية في كينونـــة أي تجمع بشري يشكل أمة.

ولعل أبرز علاقات التشابك المكونة للعجلة المشار إليها تعود إلى ثلاثـــة مسارات رئيسة ، هي :

١-أبعاد العملية الأدبية.
٢- أبعاد القراءة أو المقاربة .
٣- أبعاد النص .

ففي فضاء مسار أبعاد العملية الأدبية برمتها يمكن رسم مجموعة من العلاقات المتشابكة من خلال التوازي والتقاطع بين أبعاد هذه العملية الأدبية المصاغة في أربعة أبعاد أساسية هي:المبدع/ النص/المرجعية/المتلقي،وهذه الأبعاد الأربعة تقيم الفضاء الإشكالي الذي يتجسد في ست علاقات هي:المبدع والنص/المبدع والمتلقي/المبدع والمرجعية/ النص والمرجع /النص والمتلقي/المرجعية والمتلقي.. وفي مثل هذه العلاقات أو السياقات(وغيرها، أيضا)، تتمظهر المناهج والرؤى والجماليات المختلفة في المقاربات المتعددة والمشروعة دائما.

وهنا تنشأ أسئلة كثيرة داخل دوائر العلاقات السابقة، لتطرح كل علاقة تساؤلاتها الخاصة، في حين تجيء إجابات الأسئلة محملة بالرؤى المنهجية المتعددة...فإذا قلنا على سبيل المثال ما مدى العلاقة بين النص والمبدع ؟ فإننا في هذه الحال سنكتشف التوازي(وأيضا التقاطع) بين كثير من الرؤى، لعل أهمها ما ينجز على النحو التالي:

-النص حالة شعورية ولا شعورية للذات المبدعة المليئة بالتناقضات والمكبوتات ..

- النص صياغة لرؤية الجماعة أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع فكريا واقتصاديا ..

- النص والمبدع تحكمهما مقولة موت المؤلف ..

-النص يكشف عن المبدع بصورة العلاقة اللغوية ..

- النص أسلوب مبدعه ..

- النص مجموعة نصوص من إنتاج مجموعة مبدعين ..

- .. .. الخ.

وبذلك تفضي المقولات السابقة وغيرها إلى أننا نتواجه في سياقات المقاربات نفسها أو القراءات بأنواعها المختلفة مع تشابك آخر يحدد أنواع أو أبعاد المقاربات والقراءات التي تعيد إنتاج النصوص عن طريق تفسيرها وشرحها وفهمها وتفعيل جمالياتها..دون أن يكون هذا التشابك أو المسار محددا بقوانين معيارية صارمة،لأن فعل القراءة/المقاربة غالبا ما يكون مفتوح الرؤى والآفاق والمداخل.. لكنه يسعى إلى أن يتمنهج أو أن يجرب هذه المحاولة تحت سقف معين؛تتعدد فيه أنواع القراءات وأبعادها من خلال التعددية في مسلكية تفاعل القراء أو المتلقين مع أبعاد العملية الأدبية الأربعة

السابقة،لنكتشف بالتالي أننا أمام خمسة أنـــواع رئيســـة مـــن المقاربـــات أو القراءات النقدية التي نفترض تحديدها نسبيا لمنهجة القراءات النقدية،وهي:

١- القراءات النفسية(التحليلية)وفضاؤها المبدع وما يعادله .

٢- القراءات الاجتماعيـــة والتاريخيـــة وفضاؤهـــا الشـــرط الواقعـــي ومرجعياته المختلفة .

٣- القراءات الهيكلية والنصوصية والجمالية .. وفضاؤها لغة النـــــص في تراكيبها ودلالاتها .

٤- القراءات التأويلية وفضاؤها المتلقي بثقافته ووعيه .

٥- القراءات المفتوحة وفضاؤها الانفتاح والتجريب والتكامل الواعي .

وما هذه الأنواع أو الأنساق الخمسة سوى النهر الرئيس الـــذي يوازيـــه مجار مائية أخرى،ومتقاطعة معه أيضا،فـــي مســـميات أخـــرى لقـــراءات عديدة..

ونتيجة لكون النص هو أكثر فاعلية أو هو المحور الرئيس الذي تتشـــابك حوله وفيه العلاقات،فإنه يتشكل هو الآخر من خلال أبعاد رئيســـة تحكمـــه وتعطيه صفته النصوصية التكوينية،وهذه الأبعاد هي:

١- اللغة (هيكل النص ومفرداته ..)

٢- الشخصية (المضامين والرؤى ..)

٣- الزمن (تواريخ النص المختلفة)

٤- المكان (العالم الموضوعي والبيئة ..)

إننا مع كل نص أو خطاب أو ظاهرة نجد أنفسنا في حالة مواجهة مغلقـــة أو "مفتوحة تجريبية" مع التشابك بين ثلاثة عشر بعدا في ثلاثـــــة مســـارات على أقل تقدير ، تتحدد في المصطلحات الأكثر رواجا في الثقافة المنهجيـــة، و هي :المبدع / النص / المرجع / المتلقي / النفسية/ الاجتماعية والتاريخية / الهيكلية / التأويلية / الانفتاح / الشخصية / الزمان / المكـــان / اللغـــة ... وكل مفردة من هذه المفردات تفضي إلى تشكيل مفردات ومصطلحات نقديـــة كثيرة، تدور في سياق المبدع أو النص أو المرجع أو المتلقي ..ففي دائـــــرة المبدع على سبيل المثال يمكن الكتابة تحت عناوين اصطلاحية كثيرة، منها: الشعور، واللاشعور،والوعي الذاتي ، وزاوية الرؤية، والموقـــع، والرؤيـــة، والثقافة ، والسيرة الذاتية ، والعلاقة بالآخر...

إلا أن محاولة أخرى لترتيب المصطلحات الثلاثة عشر السابقة في مساراتها ، سنجدها تعود بطريقة أو بأخرى إلى أبعاد العملية الأدبية نفسها على النحو التالي :

١- المبدع / النفسية / الشخصية ..
٢- النص / الهيكل / اللغة ..
٣- المرجع / الاجتماعي والتاريخي / الزمكانية ..
٤- المتلقي / التأويل / الانفتاح ..

وهذه العودة تعني أن القراءة أو المقاربة النقدية مشابهة للخطاب الإبداعي في كونها خطابا يتكون أيضا من أربعة أبعاد يمكن أن تنتج بدورها في فضاء آخر هو نقد النقد أو قراءة القراءة .. كما أن النص وهو يتشكل من خلال أبعاده الأربعة يعود بنا إلى المبدع والمرجعية والمتلقي،لنكتشف بالتالي أننا أمام عجلة أدبية ثقافية تتشابك تشابكا معقدا لإنتاج ثقافة لغوية رؤيوية جمالية للكون والإنسان والحياة ...

وفي ضوء هذا التشابك يصبح الادعاء بوجود منهجية علمية على المستوى الأدبي أمرا مستعصيا على المنطق الجديد المنفتح، فالمناهج لا تعدو أن تكون حالة ثقافية لها أثر وروحانيات خاصة، مثلها- على طريقة المبالغة – مثل الأسطورة،فالمناهج أو المنهجية ثقافة توجه فاعلية الكتابة والتفاعل مع النصوص من زاوية أو من رؤية أو من جمالية معينة ..وهي لا تعني العلمية إطلاقا.

لذلك يجدر بنا أن نكسر سياق " المنهج " ليحل مكانه " سياق " ثقافة المنهج " على اعتبار أن المنهج(وإن كان علميا) يصبح ذا آلية ثقافية في فضاء القراءات والمقاربات الأدبية ، وهنا يمكن الحديث عن ثقافات منهجية،لا عن مناهج ، على اعتبار أن مناهج ثقافة المبدع،ومناهج ثقافة النص ، ومناهج ثقافة المرجعية، ومناهج ثقافة التلقي،والمناهج الثقافية المفتوحة.. ما هي إلا وعي ثقافي يطمح إلى أن يكون ذا منهجية علمية..وهذا يعني أن ما عرف في التاريخ الأدبي من مناهج مستقلة ما هي إلا مناهج مفتوحة بطريقة أو بأخرى بعضها على بعض في عجلة ثقافية ، تجعل من " القراءة" مشروعا ثقافيا مفتوحا حتى ولو ادعت هذه القراءة أنها علمية مغلقة في سياق أو في مسار من مسارات التشابك المشار إليها، مما يفضي بالتالي إلى أن غاية " النقد "ووسيلته هي الرؤية الشاملة الجمالية المعرفية العميقة، هذه الرؤية التي يشير إليها فاضل ثامر بقوله :"لقد أصبح

الناقد العربي يحس اليوم أنه لم يعد بالإمكان تأسيس منهج نقدي أو مقاربة نظرية وفقا لمنطلقات انطباعية أو ذوقية أو عشوائية صرف، وأنه بات من الضروري التأمل العميق في ظاهرة النص الأدبي: بوصفها ظاهرة لغوية واجتماعية معا، واندماجا للخاص بالعام . من أجل الوصول إلى رؤية شاملة للأدب والثقافة والحياة والكون . وهذا هو بالضبط ما يحدث اليوم في المشهد النقدي العربي المعاصر(٤)".ومعنى هذا أنه لا مجال إطلاقا لتهميش دور النقد ومنهجياته المختلفة من خلال انفتاحه وشموليته وتحوله إلى ثقافة أصيلة .

ويبدو لي أن ما قدم من قراءات في فضاء ثقافة المنهج على المستويين التنظيري والتطبيقي كان دوما يؤكد على انفتاح المنهج كتيمة ثقافية محورية لا بديل عنها،لكن هذا الانفتاح سيبقى مشروطا بوجود القارئ/الناقد الواعي المنتج المثقف ثقافة عميقة تمكنه من إنتاج آلية اشتغال النص الجوهرية وجمالياته العميقة التي تختلف إلى حد كبير عن المضامين والمعلومات المباشرة التي يمكن الوصول إليها بسهولة ويسر "ففي نقد النص تستوي النصوص على اختلافها،فلا يهم هنا الفرق بين نص وآخر من حيث المضامين والمحتويات،أومن حيث الموضوعات والطروحات،وإنما الذي يهم كيفية انبناء الخطاب وطريقة تشكله وآلية اشتغاله (٥) " .

[٣]

الكتابة والتلقي

"العمل الأدبي لا يتم وإنما يهجر" - بول فاليري .

هناك فضاءات كثيرة يمكن أن يتصورها المبدع ويكتب عنها في ذاته وفي الحياة..وهناك فضاءات أكثر قد يتصورها المتلقي في الإبداع عن الذات والحياة أيضا..

ومهما حاولنا وضع الإبداع في معايير نقدية أو في قوالب معرفية أو في أنساق جمالية فإنه سيبقى عصيا على التصنيف وسيبقى مليئا بالاحتمالات مفتوحا على الذات والآخر قادرا على أن يتلاءم مع تعددية القراءات سواء أكانت شارحة أم استقرائية أم إسقاطية أم أية قراءة أخرى افتراضية أو محتملة...

وقد نتفق على أن المبدع محتكر لنصه -كما يقول الغذامي(١)-عندما يبدعه أو عندما يعيد قراءته من خلال الحديث عن تجربته الإبداعية فيه.لكن هذا المبدع في سياق تجربته الإبداعية هو علامة من علامات خطابه الإبداعي،وفي حال تحوله إلى ناقد أو قارئ لنصه فإنه قد يُفقد تجربته فعلها المتجدد إبداعيا، لأنه يضع نفسه بطريقة معيارية مغلقة مكان القارئ/المتلقي المنفتح على النص .

أما القارئ /الناقد فإنه المبدع الحقيقي للنص؛لأنه عندما يفجره معرفيا وجماليا يقنعنا بأنه الفاتح الحقيقي لأبواب النص ونوافذه وغرفه وكل تيمة "تأثيثية"لغوية فيه.وهو بذلك يعيد بناءه من جديد، وقد يكتشف فيه من الأشياء ما قد يذهل المبدع الذي أبدعه؛ لأن الكثير من القراءات المنتجة للنص قد تحمل من التأويلات وإشكاليات الأساليب الفنية والجمالية ما لم يدر أمرها بخلد المبدع نفسه،لا قبل- ولادة النص ولا بعد ولادته.وبذلك يكتسب الناقد أو القارئ مشروعية إخصاب النص وتحليله وإعادة إنتاجه أكثر مما يكتسبه صاحب النص الأصلي الشاعر أو القاص أو غيرهما.والنص المتميز هو النص القابل لتعددية القراءات،أي النص المفتوح لا النص المغلق.والنص المفتوح-بشكل عام-يحتاج إلى قراءة تحوله من مجرد إمكان إلى فعل معرفي منتج "ولهذا فشرط القراءة وعلة وجودها أن تختلف عن النص الذي

تقرأه وأن تكتشف فيه مالا يكشفه بذاته أو ما لم ينكشف فيه من قبل.وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله، فلا مبرر لها أصلا؛لأن الأصل هو أولى منها ويغني عنها(٢).وقد نجد كثيرا من الدراسات الأدبية التاريخية والاجتماعية والموضوعاتية تعرض ما جاء به النص تحت مسميات القراءة والنقد مما يسيء إلى فاعلية الفضاء النقدي أو المقارباتي،وبخاصة فاعلياته الفنية والجمالية التي تهمش أو تختزل أو تلغى ..

وبخصوص الرواية يفرق ألبير يس بين الرواية المغلقة والرواية المفتوحة بقوله "في الرواية المغلقة تكتفي الحكاية بنفسها،ويشرح فيها كل شيء،وينظر الإنسان إلى نفسه في مرآة سيكولوجية واجتماعية،أما في الرواية المفتوحة فالكاتب يعرف مسبقا(..)أن لن يتاح له أن يفسر نفسه،ولا أن يعي ما خلق وعيا كاملا(..).إن الرواية الفن هذه الرواية التي تحير ولا تعجب للوهلة الأولى"(٣).وفي المقاربات النقدية المعاصرة إمكانات كبيرة لدى المتلقين على أن يكونوا قراء أو نقادا ضمن انفتاح النصوص، فاعلين إذا حاولوا فهم النص أو تأويله أو الكتابة عنه، وفي الوقت نفسه مترفعين عن النصوص العادية المألوفة التقريرية والمباشرة .

فقد ركزت اتجاهات ما بعد البنيوية على الاهتمام بالقارئ - بشكل خاص - لنجد كثيرا من النقاد في المنهجيات المتأخرة يطالبون بأهمية إعطاء الحرية الكاملة للقارئ في اختيار المنهجية التي تناسبه في قراءة النص. فالقارئ في ثقافة ما بعد البنيوية هو قارئ إشكالي يمتلك سلطة هدم النصوص وإعادة بنائها،وأنه بالتالي تخلص من التبعية لسلطات كانت مهيمنة سواء للمرجعية أو للغة ..

وفي ضوء هيمنة سلطة القارئ أمسى مصطلح النقد مصطلحا تقليديا ضيقا أكاديميا..وربما مبتذلا..لأنه ضمن المصطلحات الأكثر معاصرة اكتسب فاعلية أخرى تمثلت في مصطلح آخر بديل هو القراءة (وأيضا المقاربة)..ومصطلح القراءة هو المصطلح الذي يفضي إلى الحرية وانفتاح النص وإعطاء القارئ حق ممارسة التعالق والتفاعل مع الخطابات وفق حقوق فردية فكرية وجمالية يندمج فيها الخاص بالعام،لتمنحه هذه الحقوق فاعلية تقويل النصوص وتأويلها،والتفاعل معها آليا أو تجريبيا،وفي حدود أفقية التفاعل أو عموديته، وتدرجا من كون القراءة فعلا ذوقيا فكريا جماليا، أو أنها فضاءات متشابكة بتعقيداتها اللسانية والشكلانية والتأويلية مما يمكننا بالتالي من صياغة النصوص وإعادة بنائها؛ ابتداء من الصياغات الذوقية

المزاجية وانتهاء بصياغات ما بعد البنيوية التقويضية أو ما إلى ذلك .. دون أن يكون هناك أي اعتبار لآخر قد يحطم جرة فوق رأسك أو فوق رأسه منزعجا منك أو منزعجا من نفسه.."ذلك أنه لحد الآن لا تتوفر تلك الأدوات التي تذلل أمام الباحث ما يعترضه من الصعوبات أثناء هذا التحليل".(٤)ومن جهة أخرى فإننا ونحن نمارس فعل القراءة أو المقاربة نستشعر وجودنا المتجدد في عالم معرفي منفتح إعلاميا وفضائيا، ومختزن بكل التيارات والاتجاهات الواعية الدينامية وغير الواعية الآلية أيضا.وفي كل الأحوال من حق الآخرين ألا تحجر عليهم كما من حقك عليهم ألا يحجروا عليك،وأن تكون قاعدة التثاقف والحوار قائمة على أساس(رأيي صواب يحتمل الخطأ ورأيك خطا يحتمل الصواب)؛إذ إن مثل هذه القاعدة أو التيمة أو الصوتيم جدير بأن يكوّن عمق ثقافة التلقي والتفاعل المعاصرة أو عمق التجريب المعاصر في بحثه عن الشكل الذاتي والجمعي أيضا. يضاف إلى ذلك أن نشجع تعمق الوعي الجدلي المعا صر للذات في بحثها عن طريق لترسيم العلاقة مع الآخر في أطر إشكالية فلسفية،يفترض أن يكون أحد مستوياتها واضحا للمتلقين العاديين.

والنص المتميز هو قدرة حضارية بكل تأكيد أكثر من الحضارة نفسها عندما نرسمه في الواقع حضورا أوغيابا،لذلك فإن"تقويم أية ظاهرة أدبية هو في صميمه تقويم شمولي لأنه(تقويم) يمتد بالتحليل والنقد إلى جميع الفعاليات الإنسانية في حقل الحياة الاجتماعية(٥)" وهذه الفعاليات الإنسانية تحتاج دائما إلى رؤى ثقافية مفتوحة تشكلها وتعيد إنتاجها رؤيويا في شكل فني أو صياغات جمالية ضرورية.

وقد نجد الشكل الفني يمثل من وجهة نظر بعض المنهجيات صورة من صور العلاقات الاجتماعية ،وبالتالي لا يمكن فصله عن مضمونه بأي حال من الأحوال؛ يقول لوكاش في هذا الشأن:"الشكل الفني بوصفه الانعكاس المركز والمبرز لسمات الواقع الموضوعي المهمة والمنظمة والفردية معا لا يمكن إطلاقا أن يعامل بحد ذاته فقط وبمعزل(٦)." لكن هذا الشكل يجب ألا يكون غاية كما تجسد في بعض المنهجيات الشكلانية،ردا على تغييبه الذي حدث في بعض المنهجيات التاريخية والاجتماعية والنفسية،مما يعني بالتالي اضطهادا للنص عندما يهمش أحد جوانبه تمشيا مع مقولات منهجية معينة .

أما النص التافه الاستهلاكي الشائع فهو"لا يسعى إلى شيء سوى تشجيع القارئ على خلق عالم وهمي(..)يتميز عادة بعنصر وجداني قوي(..)ويأخذ التوتر الوجداني للنص قارئه إلى خارج النص نفسه ويضعه في حالة وهمية من التوقعات وإشباع التوقعات."(٧)وإن أية رؤية ثقافية من الناحية المنهجية تهدف إلى التفاعل مع أبعاد منهجية النص من منطلق تجريبي يتآلف مع المألوف و يكسره – في الوقت نفسه – لصالح تغريبه عن المألوف في التقنيات الانطباعية والتأثرية والمضمونية والمعلوماتية ..التي هيمنت في النقد التقليدي ردحا من الزمن ،هي رؤية فعل إنتاجي يشعرنا بحقيقة أساسية،وهي أن أغلب الإشكاليات المنهجية الخاصة بأبعاد النص بحاجة إلى أن تتمتع بروح التوصيف الحريص على رؤية العالم من منطلق ضرورة تثقيف منهجية التفاعل مع النص من خلال لغته لأن النص مهما حاول أن يتغرب عن واقعه فإنه سيبقى في صميمه واقعا أو عالما يمتلك مقوماته الحياتية بكل معنى الكلمة حتى وإن كان عبثيا..وفي المقابل"لا شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساسا لها بل أهم قواعدها التأسيسية، كما أنه لا يمكن الإقرار بأية قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها(٨) ." مما يجسد بالتالي وحدة تلاحمية بين شكل النص اللعبي ورسالته العميقة الغامضة ..

وفي سياق ما سبق يمكن أن نؤكد من خلال العلاقة بين الكتابة والتلقي على عنصرين رئيسين،هما:الأول أن الكتابة (الرواية بالتحديد)المفتوحة الإشكالية المحيرة هي الخطاب الفاعل في مقولات الكتابة الجديدة وتطبيقاتها،لكنه لا مجال لإلغاء الكتابة الأخرى المألوفة والعادية..وإنما يمكن التأكيد على أنها تشرح نفسها بنفسها وأنها كتابة الهامش في كل ثقافة إبداعية إشكالية.أما الثانية فهي تنص على أنه من حق المتلقي أن يتفاعل مع الكتابة بمنهجيات حرة ومفتوحة بشرط إكسابها خاصية القدرة والإنتاج والتفاعلية الثقافية المنطقية.ويبدو أن الثقافات المنهجية التي تحاول مراعاة البنى اللغوية وما تحمله من رؤى للذات والعالم هي المنهجيات التي تستحق أن نفعل وجودها في الثقافة الإبداعية و"المقاربتية" العربية المعاصرة.

إذ إن الحرص على الاحتفال بالكتابة والتلقي هومحاولة للكشف عن أهم سياق في الثقافة المنهجية الجديدة التجريبية،علىاعتبار أن المتلقي أصبح

يتموقع في مركز الثقافة الجديدة التي لم تعد ترى في المبدع أو المرجعية أو النص قدرات أهم من قدرات المتلقي الذي يُنتظر منه أن يفعل قدراته الثقافية لإعادة إنتاج النص بطريقة المنتج أو الصانع أو السيد .

إلا أن ضرورة إنتاج القارئ وتثقيفه تبقى مسئولية المؤسسات الثقافية التي يقع على عاتقها توليد القارئ المنتج الذي يتوقع منه أن يكون فاعلية حضارية مصيرية لا مجرد آلية استهلاكية خدماتية مبتذلة وهامشية.

[٤]

الرواية ونظرية الأدب

(الرواية تشبه شهرزاد إذ لا تستمر في
الحياة إلا بقدر ما تبتكر الحكي وتعدد اللغات.
– محمد برادة)

إن التعرف على طبيعة الرواية المعاصرة وعلاقتها بواقعها الاجتماعي ومفهومها وحدودها الفنية في التعبيرعن المعاصر وتفعيل التراث من خلال بعض الروايات و بعض التنظيرات النقدية الجادة والفاعلة ليؤكد على أن الرواية قدرة إشكالية متميزة،لأن الرواية لم تعد من الأجناس التي نخجل من كتابتها كما حدث في بداية النهضة الأدبية العربية الحديثة عندما تخلى محمد حسين هيكل عن اسمه وكتب على غلاف رواية "زينب" بقلم فلاح مصري(١).أوعندما عدت بعض المجلات "الرصينة" كتابة الروايات من الأدب الذي لا يجلب لصاحبه الفضل(٢).ولسنا أيضا في الزمن الذي يعد قراءة الرواية من أسباب فقدان الرشد كما اطلع على ذلك فلوبير في أرشيف إحدى المستشفيات العقلية في أوروبا في القرن التاسع عشر(٣).

وابتداء من مقولة مهمة _ ربما استنتجها نبيل سليمان من خطابه الروائي المتميز "مدارات الشرق "_تصف الرواية بأنها "غول لا يعلن حدوده "(٤) نستطيع إدراك نزق الجنس الروائي وتحوله من حيث التكنيك الإبداعي إلى بنية خرافية أو إلى بنية أسطورية. فبقدر حضور الغول كفعل اجتماعي يبقى هناك قدر هائل من اللاحضور لأنه غير موجود حقيقة.لذلك يصبح الوصف السابق وصفا أساسيا ومهما في إنارة فضاء هذا الخطاب السردي الملبس الذي هو بكل جدلياته وأبعاده "عالم بلا خرائط(٥)" من وجهة نظر الكاتب الروائي بالدرجة الأولى.

وربما تصبح الإشارات التي تحيل إلى / أو تحاول إقناعنا بوجود قواعد للرواية إبداعية أو نقدية في الثقافة الغربية مقابل عدم وجود مثل هذه القواعد أو افتقار الثقافة العربية إلى مثل ذلك نظرة معيارية غير مقنعة إلى حد ما .

لا يستطيع المتلقي العربي الانسجام مع المقولة التالية التي تصور حال الناقد العربي تجاه الرواية - رغم وجاهتها التنظيرية والتاريخية - " والناقد العربي حين يقارب الرواية يقف على أرض لا يتوفر فيها على أصول أو تراث نقدي وعليه أن يبحث عن جذور له في النقد الأوروبي بالضرورة(٦) وذلك لسبب بسيط وهو أن النقد الغربي عموما هو نقد تعامل مع الرواية كخطاب حديث لا جذور فنية له ..يقول باختين حول هذه المسألة " الرواية على خلاف الأنواع الأدبية الأخرى لا تمتلك قوانين خاصة، وما هو فعال تاريخيا يتشكل من عدة نماذج روائية وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها (...)فالرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي وبالتالي فهو الوحيد الذي يتفاعل بعمق مع هذا العصر (...) ويقاتل لفرض سيادته " (٧).

ثم يقول باختين أيضا عن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية :" إن نظرية الأدب تبرز عجزها الكامل تجاه الرواية ذلك أن عملها المتعلق بباقي الأنواع الأدبية واضح ودقيق (...) وتبقى نظريته في الشعر الأساس الراسخ لنظرية الأنواع . وتتم كل هذه الأمور بشكل جيد طالما لم نصل بعد إلى الرواية إذ تتأرجح هذه النظرية أمام الأنواع الروائية مما يدل على ضرورة تغيير جذري في البحث النظري ."(٨)

والرواية من وجهة نظر لوكاش صياغة لعصر الرأسمالية في الحضارة الحديثة وهي أهم منجز إبداعي يلائم الحاضرأو بتعبير أدق هي ملحمة البورجوازية(٩) أو هي " جنس ثوري بورجوازي " على حد تعبير مارت روبير(١٠) وهي بالتالي الفعل الحضاري ووصف هذا الفعل المتفسخ. حيث يرى زيرافا بأن الرواية تعبير عن التفسخ من خلال اللغة؛إذ تتميز بجوانب ثلاثة من التفسخ هي " الواقع المتفسخ والفكر المتفسخ وعلم جمال التفسخ"(١١)وهذا لا يلغي أن تكون كما يقول جوته ملحمة ذاتية يتخذ فيها الروائي حرية تصوير العالم على طريقته(١٢) لكنها تبقى فعلا إبداعيا معاصرا يخلق قوانينه من خلال تطوره .

ثم هل الرواية، فعلاً، شيء معقد كما يقول داكلاس كلوفر بحيث قد ينتهي الأمر بالروائي أو بالناقد إلى الرغبة في قطع معصميه لأن العمل الفني على حد تعبير بول فاليري لا يتم أبدا بل يهجر فقط؟!!(١٣).وما مدى المفارقة بين الرواية وبين أي خطاب أدبي آخر لا يكتمل إطلاقا،علما بأن

الرواية عمل فني شامل وأكثر تعقيدا من القصيدة واللوحة التشكيلية والقصة القصيرة؟!!.

فها هو جبرا إبراهيم جبرا يؤكد على أن الفن الروائي "استطاع أن يجمع في تقنياته أخيرا مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللفظية والبصرية والسمعية جميعا إلى جانب كونه وسيلة استقصاء (...) للوضع الإنساني بفواجعه وأحزانه وأفراحه ونشواته "(١٤)وإلى مثل هذا الرأي يذهب "فنسنت" عندما يقول إنه لا يمكن تحديد مادة الرواية " بل أصبحت من وجهة نظره في القرن العشرين " ترقى إلى أن تكون الشعر الذي لا نظم له ولا وزن فيه " (١٥) ومن هنا ندرك كيف تكون الرواية جنسا أدبيا مفتوحا على الفضاء ين الإبداعي والاجتماعي بمعنى الانفتاح على الأجناس الأخرى وعلى الشخصية محور الحياة الاجتماعية.

وبذلك قد نجد أنفسنا في قراءة الرواية أمام انكسار الحاجز بين الفن وغير الفن أو بين الأدبي وغير الأدبي، يقول في ذلك جون هالبرين : الرواية " شكل فني ينحو إلى إلغاء الفارق بين ما هو أدبي وغير أدبي (...) وذلك لأنها نتاج الثورة الصناعية وانتقال السلطة السياسية الذي أحل صورة أو أخرى من صور المجتمع الجماهيري محل الأرستقراطية"(١٦).إذ جسدت الرواية في بداياتها الفعلية ثقافة الطبقات الوسطى التي جاءت بالانفتاح الثقافي والاقتصادي والمعرفي الذي حل مكان الانغلاق الإقطاعي ، ثم تحولت الرواية مع الرأسمالية إلى تصوير اغتراب الإنسان وخاصة المثقف أمام آليات الصناعة والمدينة الحديثة..

وما دامت الرواية بنية مجسدة للانفتاح ، فإن نظرية الأدب لا تملك سوى أن تكون منفتحة تجاه هذا الانفتاح،وتقر بطريقة أو بأخرى بأن انفتاح الرواية هو محور تشكل نظريتها تجاه تكون جسدها اللغوي غير المتجانس وفي الوقت نفسه تفضي إلى تجنيس الانفتاح نفسه .

ولا يعني عجز نظرية الأدب عن وضع نظرية للرواية أن ذلك يحط من قيمتها ، بل إن إقرارها بحرية كل نص روائي في إمكانية خلق قوانينه الذاتية هو إقرار بفاعلية هذه النظرية الحديثة وقدرتها على الاستجابة لفاعلية النصوص التي لا يمكن أن تخضع لمعايير فنية شعرية سيطرت على نقد الرواية حتى أوائل الستينيات من هذا القرن..وقد مثل رفض مقاربات قوانين الشعر للرواية- كما وضح باختين في كتابه "الخطاب الروائي"- نهجا ثوريا في نظرية الأدب الخاصة بالرواية،مما أكد على أن

تعريف جنس الرواية يكمن في انفتاحه على مستويي الكتابة والتلقـــي..مـــع المحافظة أو الحرص على عدم ابتذاله لأن الرواية يمكن أن تكـــون أكـــثر الأجناس الأدبية عرضة للابتذال كما يقول هنري جيمس(١٧).

[٥]

الرواية الغول :

نحو تعريف للرواية :

(الفكرة هي الخيط الـذي يربـط خـرزات السبحة مع بعضها،وإذا لم يكن هنـاك وجـود للخيط فإن من شأنك أن تكون غبيا _ كولـن ولسون)

قد نجد أنفسنا كمتلقين أمام تنوع حقيقي في حقل دلالي واحد يفضي إلـى أن الرواية كخطاب مفتوح لها تعريفات متعددة منها:هي "مغامرة في عـالم يتسم بالتدهور والزيف" أوهي "حكاية بحث عن قيم حقيقية بطريقة متدهـورة فـي مجتمـع متدهـور"(١)وهي"عمل حضاري جبار"(٢)وهي"مجلى أدبـي رئيسي لمسألة وعي الذات والعالم "(٣)وهي" أثـر مكتـوب لجملـة مـن التحولات الاجتماعية...(وتاريخها) هو تاريخ تشكلها.وتاريخ تشكلها هـو تاريخ العلاقات الاجتماعية التي ظهرت فيـها ."(٤) وهـي"نوعيـة مـن الأجناس معجزة(٥)".وهي الجنس الأدبي المتعدد الأشـكال الدائـم التحـول والذي لا تضبطه قواعد ثابتة(٦) وهي فن "يخلق قواعـده الذاتيـة لكـل نص على حدة "(٧)وهي"تستمد قوتها من حريتها المطلقـة "(٨) وهـي "أداة تخريب سياسي"(٩)...إلى آخر ذلك من توصيفات لا تصـل إلـى إنجـاز بخصوص استقرار في مفهوم أو في تعريف حقيقي إنجـازي فـي صـورة معيارية للرواية.وإنما كل المفاهيم التي تنجز تعريف الرواية تجد صـورة الرواية أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا مع الواقع ومع المتخيل في سياق مـن الانفتاح الشامل غير المحدد وخاصة الروايـة الحديثـة المفارقـة للروايـة التقليدية..فالرواية الحديثة "لا قواعـد لـها ولا وازع ،مفتوحـة علـى كـل الممكنات وغير محددة من جميع الجوانب إذا صح القول على خلاف الجنس الروائي التقليدي الذي يتصف بأنه من الانتظام،بحيث لا يخضـع للأوامـر والمحظورات فحسب بل إنها هي التي صنعته(١٠)."

وربما كان تعريف محمود أميـن العـالم للروايـة مـن أوجـه التعريفات التي استجابت لإيقاع حرية الرواية وديناميتـها وذلـك عندمـا

يسجل في توصيفه من خلال التأثر بباختين تنوع إشكاليات الخطاب الروائي بقوله : " الخطاب الروائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما موحدا خاصا تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة بل هو يؤسسها(١١) "

وعن دينامية الرواية الفاعلة الحرة تجاه الأدب والواقع يقول أيضا مارت روبير "الرواية تجعل من الأدب قطعا ما تريد : فلا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف والسرد القصصي والدراما والمحاولة والتعليق والحوار الذاتي والمقالة لأهدافها الخاصة ولا أن تكون القصة الأسطورية والخبر والخرافة الأخلاقية والأنشودة الرعوية والمدونة التاريخية والقصة والملحمة حسب مشيئتها كل منها على حدة أو معا (...) أما العالم الواقعي الذي تقيم معه علاقات أكثر وثاقة من أي صورة أخرى من صور الفن ،فمباح لها أن ترسمه رسما أمينا وأن تحتفظ بأبعاده وألوانه أو أن تزيفها وأن تطلق عليه حكما. بل إن بوسعها أن تباشر الكلام باسمه ، وأن تزعم بأنها تغير حياته بمجرد التصدي له داخل عالمها المتخيل ."(١٢)

وبعد أن يوضح تودوروف مقولة سارتر التي تنص على أن الأدب " كشف للإنسان والعالم " يعلق على هذه المقولة بقوله :" كان على حق ولن يكون للأدب شيء إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل (١٣)". ويبدو أن الرواية في صميمها هي رؤية للعالم والذات ،وأننا مهما حاولنا تجريدها وفصلها عن الواقع لإدخالها دائرة التخييل والوهم ، إلا إنها ستبقى في النهاية – حتى في أشد حالاتها تخييلا – ملتصقة بالواقع بجدلية حميمية مركزية يتداخل فيها عالمان: عالم الواقع كما هو، وعالم الواقع الآخر الذي تسعى إلى تحقيقه من خلال التخيل.. وبذلك يصبح الواقع الروائي " إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي وخبراته الجمة المعاش بالمنطق الخاص للخطاب الروائي (...) لا بمنطق الخطاب الخارجي(١٤)".

وعموما فـ " إن كل تخييل ينطلق بالضرورة من واقع ولكنه ينفصل عنه . ومن ثم فإن أي تخييل لا يعادل أي واقع(١٥) "على

اعتبار أن الأدب ليس انعكاسا للحياة ، أو محاكاة للحياة كما تتصوره الثقافة النقدية التقليدية .

وبهذه التنويعات للإيقاعية المرجعية الاجتماعية تصبح الرواية ذات آلية لغوية مرجعية اجتماعية تجعلنا لا نصادر قول مارت روبير عن الرواية بأنها " ليست أبدا شيئا آخر سوى التنامي في قدرتها على ممارسة الوهم (١٦)"؛لأن مثل هذا التوصيف لا يحد من حقيقة التعدد الصوتي في الرواية الذي قد يفتقر إليه الشعر أو قد تفتقر إليه الملحمة أو الفنون الأحادية عموما وهي الفنون الأكثر تجريدا والأكثر انزياحا عن الواقع. فالرواية تختلف -على سبيل المثال - كما يرى باختين عن الملحمة من جهة الصوت ،فإذا كانت الملحمة نشيدا أحادي الصوت فإن الرواية نص متعدد الأصوات نتيجة لارتباطها بالطبقات الدنيا أو بسواد الناس .(١٧) وكذلك تتفرد وتختلف عن الشعر من جهة التعددية الصوتية ،فنجد الناقد اللساني -على سبيل المثال- قد يقترح لأجل قراءتها من هذه الناحية أسلوبية سوسيولوجية "ذلك أن الحوار الاجتماعي داخل الخطاب نفسه وداخل كل عناصره سواء تلك التي تخص "المحتوى " أو تخص "الشكل " (١٨) " هو جوهر اللغة دون أن تفقد الرواية حرية الوهم وحرية التخييل .

وبذلك فإن أية محاولة لتعريف الرواية تعريفا معياريا ستصل في النهاية إلى تعريف مشابه لتعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى دون أن يكون هذا التعريف جوهريا ، كأن يقال عن الرواية حكاية طويلة . فالرواية ليست حكاية طويلة ... لأنها من خلال تعريفها تعني الانفتاح بكل معانيه ؛ الانفتاح على كل الأجناس الأدبية والانفتاح على الذاتي والموضوعي ... والانفتاح على الوهم .. وهنا تصبح الرواية بنية لغوية مشرعة النوافذ أمام الفن والحياة والوهم...وهنا أيضا تصبح غاية الرواية " البحث عن جعل القارئ يصدق ، أي في هذه الرغبة في الإيحاء الذي ينجزه الجنس الروائي ، دائما، باسم الحقيقة ، ولكن لمصلحة الوهم وحدها(١٩)".وكذلك لمصلحة المصير الذي تحمله الرواية كقضية .

وربما نتفق إلى حد كبير مع مقولة برادة التي تجعل من الرواية حالة مشابهة لشهرزاد نفسها ؛ لأن شهرزاد عالم من القص والتناقضات وكذلك الرواية يجب أن تكون " الأصوات واللغات والرؤى المتعددة المتجابهة . رواية ترفض الثبات والجمود . كما ترفض أن تتحول إلى مسكن

للقلق أو إلى منحة أخلاقية تصدر الأحلام وتطرز التفاؤل السهل (٢٠).

ولكن الرواية عموما يجب أن تحافظ على الفكرة (الحكاية) أو خيط السبحة - كما يقول كولن ولسون - حتى لا يصبح الكاتب "غبيا" (٢١).

[٦]

وعي الثقافة المنهجية :
مدخل للنظرية المنهجية

(النص كتابات مضاعفة ،وهو
نتيجة لثقافات متعددة.
- بارت)

لعل أهم شيء يحتاجه المثقف لإدراك ذاته وعلاقته بالآخر يرتكز أساسا على تكوين ثقافة منهجية، تمكنه من ممارسة فعل الكشف والتحليل وصياغة الرؤى في فضاء يفترض أن يصاغ من الوعي المعرفي الدينامي القابل للتجدد والتحديث والانفتاح ..كما علينا أن ندرك بأن المنهج أو " النقد البناء لا يقدم الأحكام وإنما يقترح (١)" في صياغة ثقافية معاصرة تجعلنا نتفق إلى حد كبير مع الجابري وهو يعرف الحداثة على أنها :" تعني أولا وقبل كل شيء حداثة المنهج وحداثة الرؤية (٢) .

وقد يظن البعض" أن هناك إفراطا اليوم في استخدام كلمة منهج لأنها توحي بفكرة مشروع علمي(٣)".لكن مثل هذا الإفراط- إن وجد -فهو الرؤية الحضارية البناءة عبر تاريخها الطويل؛لأن الوعي الإنساني الثقافي الحضاري هو وعي رؤية البحث عن منهج أو محاولة بنائه من خلال التفكير المنهجي المتفاعل ثقافيا بين الذات والآخر.ولم تكن إشكاليات التركيز على المنهجية في الثقافة المعرفية المعاصرة إلا استجابة حقيقية لتفعيل الذات ثم بناء علاقة واعية مع أو ضد الآخر.

وحتى ندرك أهمية الثقافة المنهجية في قراءة النصوص أو في تحليل الظواهر الكونية والإنسانية ، أو لكي يضع المرء للقصص اللامتناهية وصفا وتصنيفا فإننا نحتاج إلى تكوين نظرية ، وهنا يرى بارت أهميتها على النحو التالي في قوله :" إذا كان ثمة عمل يجب أن ينشغل به (المرء) أولا ، فإن هذا العمل يجب أن يكون في البحث عن النظرية وعن وضع مخطط لها . ويمكن للإعداد لهذه النظرية أن يكون عظيم اليسر إذا التزمنا منذ البداية بنموذج يمنحها مصطلحاتها

الاولى وأول مبادئها(٤)."إذ لا بد من السعي نحو الثقافة المنهجية ، بحثـاً عن مصادرها التطبيقية التي أثبتت تعدداً، من شأنه أن يبعث إنتاجات أخـرى في السياق التنظيري العام لصياغة أية ثقافة رؤيوية معرفية جماليـة تؤكـد انفتاحها المستمر.

ومع أهمية تكوين المنهج او النظرية النقدية أو الثقافة المنهجية - وهنـا يستقيم التعبير - في الوعي النقدي أو الوعي الثقـافي ، فانـه سـتبقى هناك حرية خاصة يفترض أن يتمتع بها كل نص (أو كل ظـاهرة) او كل نص روائي بالتحديد على حدة ؛ لأنه نـص قـابل للاحتمـالات ومنجز من خلال تمتعه بخصوصية نوعية. و" لعله من أيسر الأمـور أن يكتب الناقد او المؤرخ الأدبي مقالا مسهبا عـن منـاهج النقـد الحديث في العالم .وبالعكس فانه من اصعب الأمور محاولـة خلـق هذه المناهج في التطبيق(٥) "وذلك لأن كل نص متميز على أية حـال يحتاج منا عندما ننظر فيه إلـى أن نعـده نصـا إشـكاليا أو " كتابـات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض فـي حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض (٦) " مع الأخذ بعين الاعتبـار وجـود النصوص غير الإشكالية في ظل غياب وجود النص السلبي بالكـامل ، لأن مثل هذا النص السلبي بالكامل غير موجود في الثقافة الإبداعية عمومـا، وهذا ما أكده كلوفر بقوله:" إننا ندرس الكتابة الإبداعيـة مركزيـن علـى الجانب الإبداعي الشيء الذي يلمح فيما يبدو إلى وجود كتابـة غـير إبداعية أيضا رغم أني لم أرها قط (٧)".

لن يكون للتطبيق أية فاعلية إلا إذا حرصنا على مرونة وديناميه النظريـة او المنهج. والثقافة المنهجية المتميزة هي التي تحرص في ديناميتـها دائمـا على الانسجام والتشاكل مع النصوص أو الظواهر في أزمنة وأمكنة ولغـات وأشخاص ومفاهيم مختلفة ومتنوعة،ومرنة مفتوحة،بما يتيح رفض الإسـقاط والتعسف،لتصبح الية النقد كما يقول الغذامي:السعي" إلى مداهمة النص وقلب موازينه ومن ثم البحث عن خفايا النص التي حاول الكاتب طمسها وتغييبـها وفي مقابل هذا الكشف يسعى إلى تغطيـة(والغـاء)المكشـوف أصـلا فـي النص(٨)".

وهكذا فإن التعلق بالثقافة المنهجية لمقاربة النص أمر في غاية الأهميـة ، لأن غياب هذا التعلق يعني تحول المقاربات النقدية إلى فوضى من جهـة ، وإلى مقاربات انطباعية تأثرية من جهة أخرى . وإذا كانت الفوضى مقبولـة

في النص الأدبي، فإن المطلوب من الثقافة المنهجية النقدية أن تسعى إلى ترتيب الفوضى وتقريبها من دائرة النظام . كما أنه لا يمكن للتذوقية والمزاجية الفردية والثقافة المحدودة أن تعمق قراءاتها أو مقارباتها التي يفترض أن تكون عميقة عن طريق جدليات القراءة والتجربة والحوار .. الخ .لتصبح النظرية المنهجية بخصوص الرواية نظرية مفتوحة وفي الوقت نفسه عميقة في تكوين ثقافة منهجية تتفاعل مع مجمل العناصر المعرفية والجمالية لمقاربة النصوص أهم مكونات السياق الثقافي .

[٧]

منهجيات أبعاد الخطاب الإبداعي ومقارباته

" الروايات المعاصرة مساحات شاسعة في عقل رجل مجنون.. وبعبارة أخرى فإن عالم الرواية في هذا العصر هو بالضرورة عالم مركب ومعقد وجامح ومفعم بالأحاييل والرموز. - خلدون الشمعة(١)"

إذا انطلقنا من الأركان الأربعة المكونة للخطاب الإبداعي - كما هو متعارف عليه - يمكن أن نتوصل إلى أن الثقافة المنهجية النقدية عموما حاولت أن تكون فاعلة ومؤثرة إلى حد كبير في مجال الأدب دون المجالات الأخرى .. وهي منهجية حاولت أن تتأسس بناء على المكونات الأربعة (المبدع والنص والمرجعية والمتلقى) مراعية التطور التاريخي والعلاقة مع كافة العلوم الأخرى لتصبح المنهجية النقدية في بعض وجوهها التأسيسية منهجية تلفيقية على سبيل الإيجاب لا السلب .يقول محمد مفتاح في ذلك:" المنهجية يمكن أن يوجه إليها دعوى "التلفيقية" ولكن الأمر ليس بهذه البساطة فكل نظرية في العلوم الانسانية هي تلفيق بمعنى ما: فالنظريات اللسانية والسيميوطيقية المحدثة هي توليف من البيولوجيا والمنطق وعلم النفس والإعلاميات ..(٢)" .

أما أبعاد الخطاب الإبداعي في ضوء بعض مسمياتها الأساسية فهي:

١ ــ المبدع أو المرسل أو الأديب .....

٢ ــ الإبداع أو الرسالة أو النص أو الخطاب ....

٣ ــ المتلقي أو المستقبل أو المرسل إليه أو القارئ ....

٤ــ الواقع أو المحيط أو البيئة أو الزمكانية ...

ومن يحاول تتبع مسيرة النقد التاريخية في ملامحها العامة فإنه سيجدها تنطلق من هذه الأبعاد الأربعة نفسها التي تبدو لنا في أربعة أنساق منهجية أساسية أولاها انطلقت من المبدع، والثانية من النص، والثالثة من المتلقي، ورابعتها من الواقع. ويمكن تجاوز الواقع نظريا لأنه يصبح جزءا من المبدع والنص والمتلقي ..فالمبدع وهو ينتج النص ينطلق من الواقع إلى الواقع،لأنه يكتب النص لا لنفسه فقط، وإنما للآخر المتلقي معالجا

الرؤية في نسقين أساسيين هما:الرؤية للذات،والرؤية للآخ الموضوعي. مع ما تحمله هاتان الرؤيتان من علاقة جدلية بين الذاتي والموضوعي،مما يعني حركة دائرية متسلسلة يدور فيها:الواقع/ المبدع/المتلقي/النص.

وهذه الحركة بالتالي هي حركة الفعل الفني أو الإبداعي في نظرية الأدب عموما ، وبناء على ذلك تصبح هناك أربع منهجيات (يضاف إليها منهجية خامسة شاملة) رئيسة في الثقافة النقدية على المستوى العالمي، وهي منهجيات الثقافات التالية : ثقافة المبدع / ثقافة النص / ثقافة المرجعية / ثقافة المتلقي / ثقافة الانفتاح والشمول .وبذلك ظهرت في الوعي النقدي المعاصر عدة منهجيات أساسية هي أولا:التحليل الاجتماعي ومثاله عند جورج لوكاش .. وهو يهدف إلى قراءة تطابق البنية الأدبية والبنية الاجتماعية المولدة لها ... وثانيا : التحليل النفسي بمختلف فروعه الفرويدية واليونغية واللاكانية .وهو يعد البنية الأدبيه خطابا مقنعا ومعقدا للاشعور ... وثالثا التحليل الهيكلي الذي يستنبط مجموع الأجهزة الشكلانية كما تبدت في مؤلفات بروب وغريماس وجينات وبريمون ...(٣) ورابعا التحليلات الميكانيكية الذوقية الشارحة المعيارية المرجعية وهي طرق التحليل التي شاعت في الدراسات النقدية التقليدية وخاصة الدراسات الأدبية حيث نجد التركيز على المظاهر الخارجية للواقع الاجتماعي كما تتجلى في الأعمال الروائية مباشرة والمقابلة بين الواقع والعالم الفني وخضوع ذلك لذوق الناقد المباشر مع غياب التسلح بنظرية واضحة وتكدس الأحكام القيمية(٤) ،وينطوي تحت هذه الميكانيكيات مناهج الشرح والتاريخ والبلاغة والذوق ... وخامسا القراءة المفتوحة التي تدمج بين ثقافتين منهجيتين فأكثر .

وهذا التحديد لا يمنع من وجود منهجيات أخرى متفرعة أو مستقلة، نجدها في الثقافة من مبدئها الساذج الانطباعي إلى المعاصر المعقد.بل إن هناك في الثقافة المنهجية التعميمية منهجية الجمع بين عدة مناهج تحت سقف واحد وهوما أطلق عليه المنهج التكاملي الذي جمع كافة المناهج تحت سقف عائم واحد يلج من خلال ما فيه من فوضى إلى النصوص،مما يفضي إلى كثير من السلبيات التي أهمها أنه منهج يفتقر إلى خاصية النظرية المنهجية المتماسكة.

لكن دينامية الثقافة النقدية المعاصرة الجادة ووعي المثقف للعلاقة بين المناهج قد صنعا بنيات منهجية مبرمجة فاعلة من خلال الدمج الواعي بين

منهجيتين فأكثر مع المحافظة على التوازن المنهجي، حتى لا تصبح المنهجية مجرد ادعاء وتعميم تسطيحي للتخلص من عبء الالتزام بمنهج محدد فاعل. ومن الذين استخدموا عدة مناهج في قراءة النص بطريقة واعية مقنعة لحمداني حميد ؛ وذلك عندما فعّل صياغة التشارك بين ثلاث منهجيات هي التحليل النفسي ونظرية الأنساق والتفسير السوسيولوجي في كتابته عن القصة المغربية؛ وهي منهجيات مفارقة بعضها لبعض في التوجه العام ؛ حيث تسعى كل منهجية لتشكل رؤية فلسفية شمولية وكونية خاصة بها ؛إذ " تقف وراء التحليل النفسي طاقة الليبدو المفسرة لكل نشاط إنساني، كما تقف نظرية الأنساق وراء كل تفكير بنيوي، وتقف الصراعات الطبقية الاجتماعية وراء كل تفسير سوسيولوجي."(٥)

ويبعد حميد لحمداني وعيه هذا الذي يجمع بين المناهج الثلاثة عن سلبية المنهج التكاملي المعروف في الثقافة التقليدية الهاربة من تقنيات المنهجية ؛ وذلك حينما يصف المنهج التكاملي بقوله: إنه " منهج يدل في الواقع على عجز حقيقي في تكوين رؤية متماسكة عن طبيعة الإبداع ." (٦)

نعم ،إن هناك فرقا بكل تأكيد بين منهجية التعميم المسطحة التكاملية وبين منهجية الشمول التي يفترض أن تتميز بالوعي الفكري الجمالي، وهي المنهجية التي يراها توفيق الزيدي أهم ميزة في التفكير البشري المعاصر عندما تتجلى في تجاوز كل الثورات العلمية والثقافية التي حصلت في هذا العصر ودارت حول الإنسان وعلاقته بالذات والمجتمع والكون مثل ثورة سجموند فرويد في كشف أغوار العالم الباطني ،وماركس في الكشف عن العلاقة الجدلية الرابطة بين الفرد والمجتمع، وسوسير في بيان أهمية اللغة عند البشر... لذلك تميز التفكير البشري في هذا العصر بالرؤية النقدية الشمولية التي دكت الحدود الفاصلة بين الاختصاصات(٧).كما إنها رؤية شمولية تجريبية مفتوحة اتكاء على فاعلية الثقافة الجديدة القادرة على تشكيل الوعي الفعلي في عصر انفجار المعلومات مما يجعل من المتلقي في نظرياته الجديدة أكثر فاعلية من النص أو المبدع أو المرجع في تكوين جسد الثقافة.

ونعود لنؤكد دائما على أن المنهجية مهما كان نوعها وبغض النظر عن رؤاها وموقعها ومواقفها، فإنها بكل تأكيد إشارة مبدئية إلى تشكل وعي

حقيقي لدى القارئ والوعي الثقافي عموما وذلك لأنها رؤية أو بنية ثقافية عمودية في وعيها وصياغاتها وأنساقها في حين يشكل غيابها تسطيحا ثقافيا وممارسة غير واعية وانهيارات حضارية، وتبعية ثقافية .

[٨]

ثقافة المبدع :

السلوكي والسيري

(يظل المذهب السيكولوجي ذا طابع تجريدي صرف ونزعة مشوهة ومقلصة في تصويرها للإنسان الكلي) _ جورج لوكاش(١).

يقصد بثقافة المبدع تلك المنهجيات التي تشبعت بثقافات سلوكية أوسيرية عن الذات الإنسانية و غزت النص من هذا السقف الذي يتلخص في مفاهيم مسبقة تجريدية أو بحثية.ومثل هذه المناهج (النفسية والسيرية) اهتمت بالعملية الإبداعية من جهة تفعيل الذات التي اعتبرت الجوهر أو المركز في الكشف عن أبعاد النص الدلالية في الدرجة الأولى مع تغييب أو تهميش لإشكاليات النص الجمالية أو الفنية

ولعل المنهجيات النفسية التحليلية من أبرز المنهجيات التي قامت أساسا على اعتبار المبدع جوهر النص ومحور تجلياته.حيث اعتبرت-كتأسيس- النص وليد عقد ذاتية أو نفسية تكونت في الطفولة بشكل عام وبالتحديد في سن الثالثة والرابعة من العمر مما شكل ما سمي بعقدة أوديب أو عقدة إلكترا أو عقدة المثلث الأوديبي.وبالتالي اعتبر النص طاقة جنسية/لبيدو مشحونا بها المبدع بطريقة عصابية أو مرضية أو شاذة...وبذلك نجد الرواية – من وجهة نظر بعض هذه المنهجيات – ليست سوى جنس أوديبي مثلها مثل الأجناس الأخرى (٢) .

وتعد ثقافة المبدع كما يرى بارت وليدة الثقافة الغربية ذات الأيديولوجية الرأسمالية التي واكبت حركة الإصلاح الديني والتي عمقت قيمة الفرد أو"الشخص البشري"لتصبح المنهجية المتداولة هي منهجية المؤلف الذي يسود مؤلفات تاريخ الأدب والترجمات والاستجوابات والوعي الأدبي عموما،وهكذا جاء النقد في مجمله صورة لهذه الثقافة التي تردد-كمثال- بأن أعمال بودلير وليدة فشل الإنسان بودلير، وأن أعمال فان جوخ وليدة جنونه،وأعمال تشايكوفسكي وليدة

نقائصه.لذلك يتحول النقد إلى حالة من حالات تفسير العمل من جهة من أنتجه،مما يؤكد على أن الصوت الوحيد لتفسير العمل هو"المؤلف" (٣).

وحتى تكتشف طاقات النص لابد من استقراء حياة المبدع (السيرة الذاتية ومقدمات الكتب والاستجوابات والمناسبات..) استقراء ملبسا؛أي البحث عن العقد الملبسة ليتم من خلال معرفتها كشف النص وتحليله.هذا ما نجده في كتابات فرويد المحور الأساسي الذي انطلقت منه منهجيات علم النفس. وخاصة مقولاته التي تجعل من عقدة أوديب الواقع الإنساني الكلي،أو مقولات تلميذه المتمرد يونغ عن اللاشعور الجمعي والنماذج الأسطورية العليا.

كيف يمكن لثقافة المبدع أن تنتج تفسيرا للأدب أو أن تفسر الرواية بالتحديد ؟بمعنى هل استطاعت ثقافة المبدع أن تعيد كتابة العملية الإبداعية بعد تفسيرها وتأويلها وتحليل أعماقها وبناء ثقافة المبدع المتميزة عن ثقافة النص/ اللغة والمتداخلة إلى حد ما مع ثقافة المرجعية/ الاجتماعي ؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل الكبير تحتاج إلى استقراء شامل لا يمكن الخوض فيه في مساحة ضيقة..لكن الشيء الذي يمكن تأكيده هو أن الرواية كانت مجالا خصبا لتحليلها من خلال تكريس ثقافة المبدع أو من خلال أنساق معرفية تسقط على النص، ومنها على سبيل المثال ثقافة المبدع عندما تكون الرواية تاريخا سيريا سلوكيا لكاتبها أو حينما تكون تشكيلا لا واعيا من اللاشعور مثله مثل الحلم، أو أن تكون تموجات نفسية ذات سياقات محرمة صاخبة مليئة بعقد الليبيدو أو أية صورة أخرى من صور تجليات البحث عن صوت المبدع في النص.وكثيرون هم الذين حللوا الرواية وارتدوا من أبطالها إلى الكتاب أنفسهم ومثال ذلك ما فعله فرويد في قراءة رواية "غراديفا لينسن"..وإجمالا كان خطأ النزعة التحليلية النفسية -كما يقول طرابيشي أحد أعمدة هذا المنهج في الثقافة العربية -أنها تصورت الأعمال الفنية شأنها شأن الأحلام ناتجة عن اللاشعور في حين" أن المادة النفسية التي يعمل عليها الفنان لا تعود تمثل بعد صياغتها فنيا اللاشعور في حالته الخام ولا تبقى هي نفسها في حالة مادة أولية . فاللاشعور الذي يمثله العمل الفني هو لا شعور أعيد شغله وضبطه

وبنيته،إنه لا شعور مسيطر عليه ومتحكم به ومعاد تقنينه تحت أمر الجمالية" (٤).

وما الواقع والحقيقة من وجهة نظر المناهج النفسية إلا هدفا ثانويا ، لأن الهدف الرئيسي من وراء الكتابة أو الإبداع هو أن يرى الكاتب نفسه فيما يكتب؛ هذا ما يقوله كولن ولسون عن الرواية والروائي فيما يلي : " إن الرواية محاولة لخلق مرآة من المرايا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه وهي أساسا محاولة لخلق الذات،وما(وصف الواقع) و(قول الحقيقة)إلا أهدافا ثانوية. وهذا يعني أن هدف الفن ليس رفع مرآة أمام الطبيعة بل أمام وجه ليس وجهك اليومي بل(الوجه الكامن وراء وجهك) أي وجهك النهائي".(٥)

وقد يفسر النص/الفن على اعتبار أنه تودد للجنس الآخر،كما يقول برترندراسل "وصار من المعروف الآن أن الباعث على كل لون من ألوان الخلق الفني مرتبط نفسيا بالتودد إلى الجنس الآخر. ليس بصورة مباشرة حتما ولكن بصورة عميقة(...)والتاريخ يدلنا على أن المجتمعات الشديدة الحرص على الفضيلة لم تنتج فنانين كبارا أوفنا عظيما".(٦)

ولعل تحقق النفورمن المناهج النفسية يتشكل أساسا-كما يرى أحد مفكريها-من صياغاتها البحثية غير الأدبية حتى عند قراء هذا المنهج وذلك"حين يسرف بعض دارسي الأدب وناقديه في الاهتمام بشخصيات الشعراء والكتاب وأبطال الأعمال القصصية والروائية على حساب العناية بالنص وعبارته والأسلوب وصوره وعلى حساب العناية باللغة وعبقريتها والجودة الأدبية وخصائصها والموازنات الفنية ومعاييرها"(٧)

وربما لا يُحتفل كثيرا بأية منهجية تغفل جماليات النصوص، حتى وإن تحدثت عن جمالية ما كالرغبة أو اللذة .. بحيث يبقى هناك سؤال مهم وأساسي بحاجة للبحث وهو مدى ما حققته المنهجيات النفسية أو حتى أية منهجيات سيرية اجتماعية أو ثقافية أو سياسية من إنتاج حقيقي في لغة النص وجمالياته وديناميته الإبداعية،إضافة إلى إيجاد التمايز بين النصوص الجيدة والنصوص الرديئة لأن المنهج النفسي -على سبيل المثال - قد تتساوى في تفسيراته الأعمال الأدبية لأنها تصبح " مجرد وثائق نفسية لا مكان فيها لذكر القيم الخاصة " (٨).

ويمكن الحديث مؤخرا عن تأثر المناهج النفسية بالمنهجيات المعاصرة اللغوية هذا ما نجده عند لاكان وطرابيشي وغيرهما، وبذلك أصبحت هذه المناهج أكثر قدرة على البقاء والاستمرار وتجاوز المقولات التقليدية التي تحبس النص في ذكرى الطفولة أو في استيهامات معينة كما يسميها جان كابانس(٩).

وفي كل الأحوال فإنه لا يمكن إغفال المقاربات الفاعلة التي قدمتها ثقافات المبدع النفسية والتاريخية في تاريخ الأدب، وأنها فعلا تجاوزت عباءة الشذرات الذوقية والإرهاصات الكلاسية التي سادت تاريخ الأدب ردحا من الزمن قبل القرن العشرين الذي يعد عمق الثورة المنهجية.. وفي الوقت نفسه فإن هذه المنهجيات التي أخصبت مباحث الذات دفعت إلى تشكيل ثقافة منهجية متطورة عليها وهي ثقافة المرجعية التي جعلت من الفرد ممثلا لفئة اجتماعية ، بحيث يكون خطابه خطابا اجتماعيا تاريخيا عندما تصبح الذات ذاتا جمعية

وإذا كانت الثقافة النفسية ذات خطاب عمودي فإن الثقافة السيرية ذات خطاب أفقي، وفي الثقافتين هناك تأكيد على فاعلية صوت المؤلف دون إلغاء إمكانات التفاعل مع الأصوات الأخرى بطريقة ما

[٩]

ثقافة المرجعية: التاريخي والموضوعي

" الواقعية الأصيلة لا تقدم الإنسان والمجتمع انطلاقا من مجرد وجهة نظر تجريدية وذاتية ، وإنما تبرزهما في كليتهما المتحركة والموضوعية. - جورج لوكاش"(١)

إن ثقافة المرجعية هي تلك الثقافة التي تفعل السياقات الذاتية والموضوعية والتاريخية في الرواية"الفن الذي أوجدته القرون الأخيرة لبحث حقائق الإنسان والتجربة الإنسانية(٢)"من وجهة نظر النقد المعاصر .

و لعل ثقافة الجانبين الموضوعي والتاريخي في الرواية هي الثقافة الأصيلة التي قد تتجاوز بدرجات ثقافة الذاتي(المبدع) الضيقة؛لأن الرواية - قبل كل شيء-هي فعل اجتماعي بالدرجة الأولى.وهذا الفعل الاجتماعي هو الذي يتحدد من خلاله الموضوعي-التاريخي في شموليته التي يراها محمد الكتاني على سبيل المثال تكمن في معالجة"الواقع الاجتماعي والولاء الأيديولوجي والبعد التاريخي للإنسان(٣)".ومعنى هذاأن الرواية واقع أو إحالة فاعلة إليه .

ويمكن القول ،عموما، بأن الربط بين الرواية والواقع كان من أهم إنجازات ثقافة نقد الرواية ؛ لأن الخطاب الروائي يعد من أكثر الأجناس الأدبية علاقة بواقعه الذي لا بد أن يتجلى فيه ومن خلاله ، ولا بد أن يرتد هذا الخطاب إلى الواقع حتى ولو كان خطابا وهميا . فالرواية من وجهة نظر بعض النقاد هي " باختصار ذات لغوية مخصوصة تؤسس مجتمعا وتحيل عبر وسائط مختلفة على مجتمع معرف تاريخا و مكانا (٤) ". وبالتالي لا يتصور هنري جيمس وجود رواية منفصلة عن الحياة ، وذلك عندما يقول : " إن السبب الوحيد في وجود الرواية،هو أنها تحاول فعلا تصوير الحياة ،وعندما تعرض عن هذه المحاولة، (...فإنها تكون قد آلت إلى مصير غريب (٥) ".

وهذه الحميمية مع الواقع لا تعني في أية حال من الأحوال أن تصبح الرواية بنية ذات واقعية مباشرة أو انعكاسا للواقع المباشر إلى حد الابتذال فنيا ، بل إنها يجب أن تكون عملا تخيليا بكل معنى

الكلمة، لكننا في النهاية نفترض في الوقت نفسه أن تكون مسكونة بالوجود الاجتماعي/ التاريخي . وعلى هذا الأساس يمكن أن توصف الرواية بأنها نسيج لغوي " يقدم وجودا فنيا له شكل الوجود الاجتماعي- الواقعي (و) هو الذي يقدم إغراء المشابهة(٦)". وحتى لو اعتبرنا الرواية صورة أو لوحة للحياة فيجب علينا دائما ألا ننسى " أن في اللوحة أشياء أكثر مما تنطوي عليه المشابهة (٧) " لنصل في النهاية إلى ضرورة المفارقة بين الفني والحياتي .

إلا أنه في ضوء هذه العلاقة الخاصة بين الرواية و الواقع " لا مجال لاعتبار الرواية عملا فنيا مستقلا عن الواقع بمعنى شكلا فنيا بحتا (٨)." . لأنه لا يمكن إلغاء واقعها عنها مهما حاولنا ذلك على طريقة الفن للفن كما يحدث في المستوى الشعري، لذا يستحسن أن تكون العلاقة بين داخل الرواية وخارجها_ كما تقول يمنى العيد - علاقة تلازم : أي أن "النص أو النصوص التي يمكن أن ننظر فيها في استقلالها كبنية هي، ومن حيث وجودها في المجتمع،عنصر في بنية هذا المجتمع ." وبالتالي تصبح أية قراءة مرجعية تقرأ بها الرواية هي قراءة ممكنة وشرعية ، بل إن النظر في العلاقات الداخلية هو في الوقت نفسه التطرفي حضور خارج النص (٩)

وربما عُدّت المنهجيات التاريخية والاجتماعية في قراءة الرواية من أكثر المنهجيات النقدية تعميما وتغييبا لجماليات النصوص، وذلك عندما فعلت هذه المنهجيات صياغات العلاقات التاريخية / الاجتماعية على حساب دينميات النصوص الأدبية الذاتية ، وهنا اهتمت هذه المنهجيات في دراساتها بتاريخ الأدب وأفكاره الاجتماعية والإيديولوجية ، وعدت بالتالي النصوص والمبدعين شواهد على عصرهم القيمي والمعرفي ، كما كانت تفعل مدرسة شوقي ضيف في الثقافة العربية النقدية الكلاسية، إذ هو من أبرز الذين تفاعلوا مع الأدب من منطلق المنهج التاريخي الوصفي.. وجاءت إلى حد ما مدرسة عبد المحسن طه بدر في فضاء الرواية العربية مدرسة تؤسس لقراءات تاريخية بيبلوغرافية فعلت العلاقات التاريخية والاجتماعية داخل الروايات .

ويبدو أن هذه المنهجية التاريخية الاجتماعية من أيسر المناهج الثقافية النقدية في مجالها،لذلك شاعت تحت مسميات أهمها الدراسة الأدبية أو

اتجاهات الأدب،أو تطور الحركة الأدبية..الخ.وهي مسميات لـــها طابعـــها الأفقي التوثيقي بكل معنى الكلمة.

في حين كانت بعض المناهج الاجتماعيـــة المتطـــورة أكـــثر جدليـــة وفاعلية وعمقا من الدراسات الأدبية في مناقشة الإبداع على اعتبـــار أنـــه صياغات فلسفية قائمة على رؤى عميقة متخذة من نظريات الفكر الطبقي والعلاقات الاقتصادية مدخلا مهما في قراءة النصوص لتشـــكيل رؤى متعددة ومتناقضة للوجود .

وفي جانب آخر تميزت المنهجيات الاجتماعية أيضا عـــن المنـــهجيات العمودية الأخرى (النفسية) ، وذلك عن طريق المفارقة بين الذات حينمـــا تنغلق على نفسها (النفسي)، وبين الذات عندما تفسر على أنـــها إشـــارة مشحونة بالعلاقات الاجتماعية أو مشـــحونة بطاقـــة اجتماعيـــة طبقيـــة (الاجتماعي)، لأن المبدع من وجهة نظر منهج الواقعية الاشتراكية (وهـو منهج اجتماعي) هو جزء من جماعة ينتمي إليها ويعد ضميرها الحي تجـــاه تفعيل صراعاتها مع الجماعات أو الطبقات الأخرى مع ضرورة تصـــور الكتابة مغايرة للواقع نفسه ؛كأن تكون كما يقول بارت تشريحا للعالم وبنـــاء له، أي"أن يكتب المرء يعني أن يشرح العالم(الكتاب) ويعيد بناءه(١٠)".

وهكذا عمقت الثقافة المنهجية الاجتماعية النظـــرة إلـــى التحـــولات المهمة في مفهوم المبدع؛ فبدلا من أن يكون ذاتا منغلقة – قد تكون وهـذا الغالب مريضة مما يعني أن الإبداع تشـــكل شـــعوري أو لا شـــعوري لهذه الذات المريضة المعقدة – أصبحت النظرة إلى المبدع تتحـــدد مـــن خلال علاقته مع واقعه في علاقة جدلية لها سمات التفاعل المصـــيري أو انهزامية الهروب في إطار من الصراع الطبقي المؤدلج ،فـــي صـــورة تجعل من الكاتب أو " المؤلف المعاصر يواجه التزايد المستمر في وحشـــية الحياة دون أن يكون قادرا على أن يصنع شـــيئا حيالــه . فـــهو إمـــا أن يستسلم لهذه الوحشية ويصورها في قسوتها وخشونتها الحيوانية العاريـــة الخالية من المعنى ،وإما أن يهرب منها إلـــى ميـــدان لا يبـــدو فيـــه انسحابه من الحياة بكل قساوتها إلا شيئا سطحيا لا يصدق أنه الفـــرار إلى عالم الصفاء الأجوف(١١).وفي هذا السياق أيضـــا تتعمـــق إمكانـــات الحديث عن غياب التصالح بين الروائي المعاصر وواقعه خاصة وأن هـذا الروائي هو الأكثر احتفالا من بين المبدعين بالواقع،وذلك عندما يجعلنا هـذا الروائي نواجه المأساة في الواقع الاجتماعي مواجهة مباشرة معتمـــدا فـــي

ذلك على أبطال مأزومين يحملون عداء ونفورا مسبقا تجـاه الواقـع الـذي يحتويهم.(١٢)."ويسعون إلى التمرد عليه وتغييره.

إنه لا مجال إطلاقا – من وجهة نظر خرابشنكو – لقراءة الأدب قـراءة غير متجذرة مع الواقع لـ " أن السـعي لتحويـل الأدب والفـن إلـى منظومة رموز وإشارات لا علاقات عميقة لها بـالواقع(...) ينـاقض تاريخ وتجارب الثقافة الفنية العالمية (١٣)".

فالمناهج الاجتماعية – بشكل عام –هي مناهج إيديولوجيـة؛ إذ إنـها ترى النص في إطار رؤية اجتماعية مركزها المبدع للعالم أو للحيـاة .. و تصبح آراء الأديب ممثله لطبقة موجودة أو مفترضـة علـى النـاقد أن يتعرف عليها في صياغاتها الجدلية التاريخية قبل أن يقرأ النص أو أثنـاء قراءته له ؛ لأن المبدع الحقيقي أو الفاعل الجماعي هو الطبقة التي ينتمـي إليها المبدع.

ولعل منهج الواقعية الجديدة / الواقعية الاشتراكية هو المنهج الأساسـي في المنهجيات الاجتماعية ، حيث كان له الدور الأكبر في صياغـة الفكـر الإيديولوجي للأدب.. وكانت كتابات جورج لوكاش المعتمدة على جدليـة حركة التاريخ والواقع من أبرز ما كتب في ثقافة المرجعية الاجتماعيـة والتاريخية . وكتاباته عموما اشتغلت بفاعلية أثرت إلى حـد كبـير فـي المنهجيات النقدية الاجتماعية المتطورة فيما بعد تحت سقف البنيويـة .. علما بأن المنهجيات الاجتماعية الاشتراكية هي المولـدة فعليـا للمنـهجيات الشكلية الحديثة ابتداء من الشكلية الروسية التي ثارت علـى الواقعيـة وسياقاتها التاريخية والديالكتيكية.

فقد كان جورج لوكاش من أهم من قرءوا الرواية في مجموعة دراسـات متميزة اعتمدت على عنصرين أساسيين نظريين،" أولهما مفهوم تطور الطبقة المنتجة،وثانيهما مقولة الإنسان في سموه وانحطاطه "وهو ما يطلـق عليـه ثنائي الاقتصادوية –الإنسانوية(١٤)".

ويحدد فيصل دراج سلبيات نظرية لوكاش في الرواية في أنه عـد الرواية نتيجة من نتائج علاقات الإنتاج المباشر. وفي الوقت نفسه يشـير إلى إيجابيات هذه النظرية التي تكمن في اعتبار الإنسان نموذجا يمثـل طبقة أو يحمل في خصائصه الطبقة التي ينتمي إليها(١٥) . فـي حيـن يرى حميد لحمداني قصورا ما في هذه النظرية لأنه يمكن للروائي الكـاتب أن يتجاوز طبقة معينة وخاصة عند كبار الكتاب الذين يمتلكون وعيـا

ذا أبعاد إنسانية مشيرا إلى نقاد المنهج الجدلي المحدثين الذين عدوا -على سبيل المثال- وعي بلزاك متجاوزا وعي طبقته لتصبح رواياته معبرة عن طموحات وقضايا الفئات الاجتماعية الأخرى(١٦).

وهكذا ندرك بأن قراءة محيط النص أو الأدب قراءة تصبح ذات وجاهة وفعالية تفضي إلى كون الأدب صياغة اجتماعية أو حياتية أو فلسفية ذات غاية وهدف اجتماعي بالدرجة الأولى ..لكن الخطأ الذي حدث في كثير من المنهجيات الاجتماعية كان في إغفال اللغة كفن ، مقابل االاحتفال بها كمواقف ورؤى ، وما دامت قد تحققت إمكانية أن يكون للأدب وجهان، فإنه يجب أن يكون للمنهجية وجهان أيضا، يقول فراي " للنقد دوما مظهران واحد متجه نحو بنية الأدب والآخر نحو الظواهر الثقافية الأخرى التي تمثل المحيط الاجتماعي للأدب (١٧)".

إلا أنه قد يرى الناقد النفسي - على سبيل المثال- في واقعية الرواية التي تتخلى عن تعميق الذات ظاهرة سلبية لأن الرواية من وجهة نظر هذا الناقد النفسي خطاب ذاتي بالدرجة الأولى ، يقول في ذلك كولن ولسون منتقدا واقعية الرواية:" وقعت الرواية على نحو غير معقول ضحية لقصور الوعي ذاته الذي جاءت لمعالجته إذ قام الروائي بضغط انفه بقوة على الواقع .هكذا شخصت عيناه كالدجاجة .وتبخر إحساسه بالحرية (١٨)" الفردية.

وبكل تأكيد نحن في فضاء السيري والاجتماعي أمام منهجيتين مختلفتين،إلا أنه يجدر التحوط في شأن الكتابة عن الواقع، فالرواية الواقعية كما جاءت عند بلزاك وديستويفسكي لم تعد تعني في أية حال من الأحوال أنها الكتابة المثال كما عدت في المنهجيات النقدية الكلاسية..فالسردية التقريرية التاريخية -على سبيل المثال-قد تعد في الرواية الجديدة من أسوأ السرديات الآن .وبذلك يبقى هناك محك مهم في أية رواية متميزة ،وهو أن تعددية خطابها بقدر تنوع أصواتها اجتماعيا أو ذاتيا هو فضاء تميزها. فقد عرفها باختين على أنها:"التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا (١٩)" الأمر الذي يجعل من الرواية خطابا مفتوحا للأجناس الأدبية والعلاقات الحياتية.

وهذا التنوع يلغي من أذهاننا أية قيمة للرواية من جهة المضمون الإيديولوجي على حساب الشكل الفني محك نجاح كل خطاب أدبي حتى لدى منظري المنهجيات الاجتماعية،فها هو جورج لوكاش أهم منظري

المنهج الاجتماعي يرى في الشكل "العنصر الاجتماعي الحق في الأدب (٢٠)".لذلك تعد المعالجة الفنية للمادة الاجتماعية الخام هي الأساس الواعي في ثقافة منهجية نقدية تشكل الرواية تشكلا متميزا من الناحية الفنية.وما دامت الرواية اكتملت فنيا فإن مسألة الاجتماعي تصبح ضرورة ووعيا جماليا،وحينها قد نطالب مع بلزاك أن يكون الروائي دكتورا في العلوم الاجتماعية .. ولو كان الروائي دكتورا من غير الفن فعلا كما قال بلزاك فإن الكتابة التي سيكتبها حينئذ يمكن أن تكون أي شيء،بحثا اجتماعيا مثلا،لا رواية،فالمعالجة الفنية الجمالية هي التي تجعل من نص ما رواية فنية ومن نص آخر شبيها بالرواية لكنه لا يمتلك خاصية التشكل الروائي رغم أهمية الطرح الإيديولوجي فيه .

ومن الممكن أن يكتب كل شخص رواية تاريخية أو اجتماعية أو سيرية.. لكن نجاح هذه الكتابة لا يعتمد من الناحية التاريخية على سبيل المثال على "إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، والمهم أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك في الواقع التاريخي(٢١)".وهنا نشعر بمدى المفارقة بين الفني وغير الفني في الكتابة سواء أكانت الكتابة اجتماعية أم تاريخية.

ولا بد من التأكيد في النهاية على أن واقعية لوكاش أصبحت على أيدي تلاميذه بنيوية تكوينية، وذلك عندما اتخذ تلاميذه من البنية اللغوية المجال الجوهري في المقاربة النقدية، وهذا ما نجده بالتحديد عند جولدمان وزيرافا ويقطين وغيرهم.

فالمعضلة الأساسية التي كانت تواجه المنهجيات الاجتماعية الكلاسية هي حدة رؤاها الإيديولوجية وتهميشها للصياغات اللغوية والفنية والجمالية، مما جعل بعض النقاد يرون في الإيديولوجيا أنها "تشوه التجربة ، بإرجاعها إلى أحد مظاهرها الجزئية ،فتقيمها بشكل اعتباطي ومبالغ في تمجيدها (٢٢)".

ولما جاءت البنيوية التكوينية لتفعل سياقات النص اللغوية على اعتبار أنها انطلقت من الفرضية القائلة "إن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله أي العالم المحيط(٢٣)." فإنها

أعطت قيمة جديدة للكتابة ، هي قيمة ضرورة التوازن بيـــن النــص وبيــن عالمه.وهنا تصبح العلاقة جدلية جمالية بين الخطاب الإبداعي وواقعه الـــذي أنتج فيه، الأمر الذي سيدخلنا في ثقافة جديدة ثارت على الثقافة الاجتماعيــة.. هذه الثقافة هي ثقافة النص

ثقافة النص :

تجليات الجسد اللغوي

(لا يسع النقد أن يدعي " ترجمة " العمل الأدبي إلى صيغة أوضح،إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته(١)".بارت.

إن ثقافة النص هي تلك الثقافة التي تمحورت حول تجليات النص عن طريق ديناميات آلياته اللغوية وجمالياتها . ومعنى تجليات النص أن يتحقق إنتاجه من خلال لغته مما يعني تغييب أو قتل المرجعيات ومكوناتها الأساسية المستدعاة من الخارج ،مثل : المؤلف والواقع والمؤسسة الأدبية، ليتحول النص إلى فضاءات تتشكل فيه عدة نصوص أو أشكال معرفية أو أجناس أدبية أخرى أدبية وغير أدبية.

ويذهب بعض النقاد مثل باختين و كريستيفا وبارت وغيرهم إلى أن النص الأدبي هو "إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا ،وأن كل نص إنما هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه ومعاصر له ." وفي الوقت نفسه يرى آخرون مثل دريدا وبول دومان و هارتمن وغيرهم "أن أي نص هو نسيج من أصوات أتيه من هنا وهناك من الشعر ومن الكتب المقدسة ومن لغات الحياة اليومية، وأن أي نص يمكن أن يقرأ قراءات متعددة (٢)"

ودائما تستدعي ثقافة النص إشكاليات قراءة النص المعتمدة على لغته بالدرجة الأولي،وهي إشكاليات لم تكن ذات سياقات مقننة أو معيارية في تاريخ الأدب،وإنما هي تنطلق في الأساس من فضاءات اللغة؛ الفضاءات القادرة على تكوين قراءات إنتاجية مستمدة من لغة النص (نقديا) لا من ثقافة الوعي المرجعي الذي قد يصبح وعيا إسقاطيا ، قد لا تتحقق إيجابياته إلا عندما يتحول إلى وعي تجريبي ؛أي إلى وعي

مفتوح يقدم قراءة إنتاجية تؤمن بمشروعية قراءات أخرى متنوعة وفي أزمنة مختلفة ..

والنص نفسه عندما يكون متميزا يكون مفتوحا على كافة الفضاءات الثقافية التي منها يستمد وجوده وإليها يعود كبنية دلالية مميزة للثقافة وعلامة من علاماتها.

و بذلك يعرف النص على أنه " بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة (.. و) نجدنا أمام انفتاح النص وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى وبنيات أخرى ثقافية واجتماعية غير التي أنتجت فيها."(٣) وهذا الانفتاح لا يعني إطلاقا أن يتشكل في بنية خاصة به كليا ليتميز عن النص الآخر ، وإنما يجب أن تسعى كل كتابة إلى " تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عما لديهم (...) ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر (٤) "وبذلك يصبح لكل نص أدبي " شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى حتى بالنسبة للكاتب نفسه (٥) " ومن هنا يمتلك كل نص " انطلاقا من طبيعته الداخلية أهمية مفاتيحه ."(٦) ليصبح بالتالي النص المتميز هو النص الذي "يستدعي أكثر من قراءة ، إذ قراءاته تتعدد بتعدد مستوياته وتختلف باختلاف قرائه(٧) " و سيبقى النص العادي هو النص الذي تشعر إزاءه بأن لغته المكتوبة قالت كل شيء وشرحت نفسها بنفسها ولا تحتاج إلى قراءة إنتاجية؛ لأن القاص أو الشاعر أنجز كل شيء ولم يعد بحاجة إلى من ينجزه.

وبكل تأكيد فإن المنهجيات التي تشكلت في إطار ثقافة النص ما هي إلا مشاريع منهجية ؛أو بالتحديد ما هي إلا مقدمات ثقافية يمكن استخدامها في التفاعل مع الكتابة دون أن تكون لها سلطة فعلية تنفيذية على نص روائي هو بحجم الغول القادر على التهام كافة المنهجيات المعقولة لتصبح سياقاتها قزمية تتفاعل مع النص كإشارات لا كمنهجيات. وقد لا يمنع هذا من تحققها كسلطة منهجية في الخطابات الشعرية المحددة أكثر بدرجات قياسا للخطاب الروائي المتعدد المستويات.

ويبقى كل نص – مهما كان نوعه – هو البنية الأساسية التي تتشكل من أجلها كافة العناصر والرؤى الأخرى، ولا تكون المنهجيات النقدية

إلا " عتبات تدخلنا إلى أبنية النصوص مناسبة مغايرة ؛ تعدل وتكيف بتوسعاتها وما تقودنا إليه من رؤى مما تطرحه المناهج متيقنة أو شاكة(٨)".

وقد أعدت - على وجه العموم- ثقافة النص النقدية المعاصرة للانطلاق من اللغة وإليها " فإذا كانت حوافز اللجوء إلى علم النفس أو علم الاجتماع لدى دارس الأدب في مواجهته للتجربة الأدبية حوافز في معظمها خارجة عن طبيعة الأدب (..) فإن الحافز على الاستعانة باللسانيات أو مجموعة العلوم الحديثة التي تدرس الجوانب المختلفة للغة الإنسانية يأتي من داخل الأدب نفسه (٩)".

ولا يعني تفكيك النص من خلال ثقافته المنهجية من وجهة نظر ما بعد الحداثة تحديدا " إظهار المعنى وإظهار الموضوع المختبئ داخل سماكة اللغة وقضاياها ؛ بل هو إظهار فعالية النص في خرق أو تهديم جدار الوجود الذي بناه اليونان والعرب والغربيون خلال آلاف السنين هذا الجدار الذي يحجب الشمس عن الثقافة والنور عن العقل(١٠) " وفي مثل هذا التصور أو هذا السياق ندرك أهمية تفعيل النص وإعادة إنتاجه ضمن علاقات لغة نقدية شكلية أو جدلية مع اللغة الأدبية بحيث تغيب لغة النقد المعيارية الشارحة التوضيحية أو حتى التفسيرية للغة الموجودة في النص نفسه ؛لأن اللغة الغائبة عن النص قد تكون أهم بكثير مما يحضر أو مما يغطي بياض الورق. ولعل قوة كل نص - كما يقول علي حرب - تكمن في "حجبه ومخاتلته لا في إفصاحه أو بيانه، في اشتباهه والتباسه لا في إحكامه أو أحكامه ، في تباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه،.من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب أي على كشف الأوراق المستورة والمستندات السرية(١١)".

وبذلك فإن وظيفة الناقد تجاه النص في ثقافة النص تصبح وظيفة هدم وبناء بواسطة قارئ " يسعى إلى مداهمة النص وقلب موازينه ومن ثم البحث عن خفايا النص التي حاول الكاتب طمسها أو تغييبها (١٢)."ولا يعني هذا أيضا إلغاء تيمة الوصفية في التفاعل مع النص فإذا " كانت شروط العلمية تتضمن كون المنهج وصفيا فهذا معناه أن الوصفية قيمة أساسية فيه لا يمكن التخلي عنها وإلا فقد مشروعيته العلمية(١٣) ." فإذا أفضت الوصفية إلى الكشف فإنها كيان

منهجي له مبرراته، لكنها عندما تبقى في حدودها الآلية تصبح كيانا لغويا سلبيا بكل تأكيد.

وفي ضوء ما سبق يصبح للكتابة معنى أساسي في وجودها المتجلي، وهذا المعنى يؤكد على أن الكتابة- مهما كان شكلها - هي سيدة نفسها وهي فعل الإنتاج الحقيقي للمقاربات النقدية،وأنها تكتسب مشروعيتها من خلال التساؤلين المشروعين في ثقافة النص أو الكتابة،وهما:كيف تعمل آلية الكتابة؟وماذا تنتج هذه الآلية ؟وفي إطار هذين التساؤلين تغيب أسلحة المؤلف والمرجعيات الإسقاطية التي تتخذ من النصوص مساحات للصيد المعرفي التجزيئي لتؤكد مثل هذه المنهجيات على أنها مشاريع ثقافية غير كاملة.

وفي إطار الحديث عن ثقافة النص لا بد من الحديث عن آليات وإشكاليات وتيمات هذه الثقافة من خلال بعض عناصرها المركزية، وخاصة قضايا موت المؤلف والتناص ووظيفة الناقد التي تحمل من الصفات ما يجعل هذه الثقافة ثقافة متميزة ومغايرة للثقافات الأخرى الخاصة بالمبدع والمرجعية والمتلقي، دون أن يعني هذا الانقطاع الكامل عنها؛ وإنما يعني وجود المفارقة إلى جانب التواصل حيث جميع الثقافات المنهجية النقدية ذات نوافذ يطل منها بعضها على بعض.

[١١]

ثقافة النص :

بين موت المؤلف،والتناص، ورؤية العالم:

(القيمة العالية هي للنص والقارئ؛ فهما اللذان يمثلان الوجود الحضوري ،وبهما تتم فعالية القراءة . أما المؤلف فهو غياب يتم استحضاره في عملية التفسير ومعه يتم استحضار السياقات الفنية ، ومن هنا تكتمل عناصر الأدبية الثلاثة النص + القارئ + المبدع) – الغذامي (١)

جاءت جنازة موت المؤلف في بعض المنهجيات النقدية المعاصرة نتيجة لكون ثقافة النص تعبيرا عن تجليات الجسد اللغوي؛ لتفعيل الاحتفال بالنص وتحقيق تجلياته في وعي قارئه. لذلك ظهرت المقولات المنهجية التي تدعو إلى تجاوز سياقات خارج النص مثل المرجعية والمؤلف؛لإعطاء القارئ الحرية في إحياء التيه داخل اللغة مقابل مسح كل هوية صوتية من خارج النص تحقيقا لنصوصية النصوص وتناصها وفعلها الدلالي الرؤيوي مما يجعل من الكتابة ،كما يقول بارت ، " قضاء على كل صوت وعلى كل أصل .. الكتابة هي هذا الحياد ، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة . إنها السواد البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب(٢)".

وقد اعتمدت مقولات موت المؤلف على حجج جدلية تكاد أن تكون مقنعة ؛لأنها أكدت على عبقرية النص في صورة من التشكيل المعقد الذي يحتاج إلى آلية نقدية منسجمة مع اللغة أولا وأخيرا، بحيث يصبح النص مجموعة من النصوص أو هو " فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع،دون أن يكون أي منها أصيلا؛ فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة (٣)."

ومعنى كون النص فضاء على الأصوات الخارجية وفضاء لأنسجة ثقافية مختلفة هو إحالة جذرية إلى تجلياته كلغة في وعي قارئه الذي يجب عليه أن يتصور النص ما هو إلا مجموعة من النصوص الثقافية والمعرفية والجمالية المختلفة التي تفضي إلى تكوين جسدي متعدد الديناميةِ، لإنتاج رؤية ثقافية .. وكأن النص من هذه الناحية مشابه للأسد الذي يتكون من مجموعة من الخراف والحيوانات الضعيفة الأخرى المتجمعة في تشكيل رمزي مشكل للقوة العليا .

وهنا تهتم القراءات الجديدة بضرورة تحقق فاعلية تحويل النص إلى نصوص أخرى في سياق القراءة التناصية التي تحتفل بإنتاج النص المقروء الذي هو في النهاية تشكل إيجابي من متعدد نصوصي ثقافي ليؤدي وظيفة جمالية ودلالة فلسفية رؤيوية ، مع تسجيل فاعلية الخصوصية التي هي مهمة أسلوبية لكل مبدع يسعى إلى الاختلاف والتمايز ..

قد نجد من يحاول التخفيف من حدة موت المؤلف ليجعل القضية لا تعني إلغاءه كليا؛ وإنما تعني قتله كمرجعية تسقط أو تقحم على النص، ليتم إحياؤه بعد ذلك وتفعيله من داخل النص لا من خارجه.يقول الغذامي بخصوص هذه المسألة/ مقولة موت المؤلف : إنها " مقولة لا تعني ظاهر معناها اللغوي ، وهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة . إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن : المؤلف.إنها تفتح النص على القارئ بما أن القارئ هدف أولي للنص وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص ثم يصار بعد ذلك إلى استدعاء المؤلف ليحضر حفلة زفاف النص إلى قارئه .(٤)".

ولعل التركيز على مقولات موت المؤلف في ثقافة النص له مبرراته التي منها أن المؤلف شغل مركزية عليا في منهجيات تحليل الشخصية تحليلا سيكولوجيا وهي التي ناقضت، أيضا، ما هضمت حقوقه المنهجيات المرجعية الاجتماعية التاريخية المفعلة لصياغات الطبقة والواقع والتاريخ على حساب الذات المتداخلة سطحيا مع المرجعية السيرية .. لنكتشف بالتالي أن المنهجيات التي كونت الثقافة النقدية ما قبل البنيوية كانت تركز كثيرا على صوت المؤلف مفتاحا رئيسا في شرح النص وتفسيره، أو صوت المرجع التاريخي ليصبح النص علامة من علامات عصرة .. لذلك جاءت منهجيات ثقافة النص (البنيوية) لتفعل هامش

النقد الذي أُغفل وهو النص أساس العملية الإبداعية الذي يعد بنيويا طاقة لغوية تحتاج إلى القراءة النقدية سواء على مستوى هيكليته اللغوية أو على مستوى تناصه مع النصوص الأخرى أو على مستوى البحث عن فضاءاته وأنساقه الداخلية كشكل يحمل دلالة أو محتوى في سياق جمالي معين..

و ما زالت هناك خلافات بين مناهج ثقافة النص؛ إذ فيها مناهج تبحث عن علاقات النص الشكلية؛ كما هي حال البنيوية الشكلية ورائدها شتراوس الذي جعل البنية الأدبية غير مرتبطة بإنسان أو بمرجعية .وهناك أيضا النقيض حيث نجد البنيوية التكوينية التي عدت النص شكلا يفضي إلى دلالة اجتماعية ورائدها لوسيان جولدمان الذي يرى ضرورة ربط البنية الأدبية بالبنية الثقافية والاجتماعية الكبرى التي تولدت منها، ولكن من خلال النص نفسه ومن خلال هيكليته اللغوية .يضاف إلى ذلك وجود منهجيات ثقافية أخرى لسانية وسيميائية وأسلوبية وتفكيكية...احتفلت بالنص احتفالا كبيرا،على حساب تغييب المؤلف والمرجعية أو الحد من سلطتيهما الخارجية على اللغة .

ويبدو أن المأزقية الكبرى التي تطرحها ثقافة النص بخصوص موت المؤلف وفعل التناص، ترتد إلى محورين مهمين وسلبيين هما : الأول : تحول نظرية موت المؤلف من نظرية لغوية يفترض أن تكون إنجازية جمالية إلى نظرية فلسفية .. وهنا لابد من التوقف الحذر تجاه هذا التحول غير المنطقي إطلاقا ؛لأنه لابد من وجود مبدع لكل نص أو لكل وجود ،ولا بد من حضور هذا المبدع بطريقة ما عند تلقي النص وقراءته لتفسيره . والثاني هو تحول التناص من آلية واعية إلى آلية غير واعية في حالة تصور الأخذ من الآخر تصورا سهلا أو التبرير السهل لهذا الأخذ لتصبح الأمور مختلطة ، فلا نعود قادرين على التمييز بين التناص الإيجابي والتناص السلبي.

وإذا اتفقنا على أن النص"هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة.وأن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا ما هو دوما متقدم عليه دون أن يكون ذلك الفعل أصيلا على الإطلاق(٥) "فإنه يجب الاتفاق أيضا على أن تداخل النصوص الأدبية يجب ألا يلغي من أذهاننا الخصوصيات التي يجب أن يتمتع بها كل نص عندما يكون فعلا كاسرا لكل النصوص السابقة شكلا ومضمونا ليظهر التناص في صورة

غير أصيلة لأنه إن استخدم استخداما أصيلا يتحول إلى سرقة مهما كانت المبررات المقدمة لصالحه.

وما يصوره جيرار جنيت حول هدم نظرية الأجناس الأدبية بتداخلها في صورة جامع النص لا النص في قوله : " ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة (...) لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص (٦) ."ما هو إلا التعالي الذي يجب أن ينتمي إليه كل نص متميز، وهو التعالي الذي يميز أيضا قراءة عن قراءة،ويجعل بالتالي لأي كتابة شروطها التي لا تتحقق إلا بها كفعل إنتاجي مفارق لما عند الآخرين ، ومشارك في قدراته المتعالية التي تخلق النصوص الكبيرة.

إن الاعتراف بهامشية المؤلف في تفسير النص ونفي طريقة كون المعنى في بطن الشاعر ثم تحويل النص إلى مجموعة من النصوص السابقة التي نتوقع من القارئ الكشف عنها وتجسيدها في بلاغة خطابه النقدي لهو إنجاز نقدي حقيقي ؛لأنه يستطيع أن يكسر قوانين النقد المألوفة، سواء أكانت قوانين انطباعية أو إسقاطية أو شارحة أو ما إلى ذلك، لتشكيل خطاب نقدي ممتلئ بقوانين الشعرية التي تسعى إلى إنتاج الخطاب الإبداعي من خلال دينامياته اللغوية كشكل ودلالة وجماليات متلاحمة .

ولعل المشكلة الكبيرة التي ما زالت قائمة في بعض منهجيات ثقافة النص هي كون اللغة النقدية لغة لعبية تتحول إلى تخطيطات شكلية ، وقد تحتاج هذه اللغة إلى عدة قراءات لتوضيحها وتقريبها من دائرة الفهم .. إضافة إلى أنها لغة قد تبدو عبثية لأنها لم تكن ذات رؤية إنسانية تبث فضاء معرفيا فلسفيا أو إنسانيا يكشف عن العلاقات بين الذات والآخر .. ونظن أن المنهجية البنيوية التكوينية ما زالت هي الأكثر قدرة على التخلص من الإرباكات الشكلية العدمية التي سادت في لغة النقد الشكلية أو القراءات الأدبية الجديدة.. فالبنيوية التكوينية منهجية أبقت على الصلة الحميمة بين النص وعالمه الخارجي الذي ينتمي إليه، كما أنها منهجية تتشكل من خلال رؤيتها الفلسفية لهذا العالم، وكأنها في تفاعلها مع النص وخارجه " منهج يتحرك في بعدين من حيث

الظاهر، ولكنهما بعد واحد معقد في حقيقة الأمـــر (...) إنـــه منـــهج لا يفهم العمل الأدبي إلا باعتباره نسقا من العلاقات المتلاحمـــة داخليـــا ، ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق أو كنظام مســتقل عمـــا عـــداه مكتف بنفسه...(٧) ..

ومن خلال ما سبق يمكن التأكيد على أن الناقد / القارئ هو القـــادر على أن يجعل من صياغات موت المؤلف والتنـــاص والرؤيـــة قـــدرات دينامية تنتج النص وتعيد كتابته بدلا من أن تكون عالـــة عليـــه وذات سياقات إسقاطية لا أكثر ولا أقل، حيث تتحقق السلبية الكاملة مـــن وراء هذه الآلية التي يفترض أن تكون منتجة .. إضافة إلى أن الفعل التطبيقـــي المتميز هو الذي يفرق بين حضور المؤلف كعلامة لغوية مـــن داخـــل النص وبين تغييبه كرؤية شوفينية تتمسك بأذيال منهجية معينة ...

وكذلك يمكن التفريق بين الفعل الأصيل في الكتابـــة مقـــابل الفعـــل المستدعى من الآخر .. مما يعني بالتالي تحويل الآليات المنهجيـــة إلـــى مداخل حقيقية تخدم رؤية الحياة والوجود والذات وتفسيرها بعد اكتشـــافها من خلال لغة النص وما تحمله من دلالات عميقة.

[١٢]

ثقافة النص: وظيفة الناقد

" النقد بالنسبة لي ما يزال حلما أو مشروعا أنظر إليه وأتعامل معه بكثير من الوجل منه وكثير من الإشفاق على نفسي.(١)" نجيب العوفي

تكمن وظيفة الناقد في ثقافة النص بالتفاعل مع جسدية اللغة.. وربما تكون وظيفة الناقد أو القارئ تجاه جسد النص أو نسيجه التركيز على توليد المعنى من الشكل. ولا يستطيع أي ناقد " أن يزعم أنه يترجم العمل ، ولا يستطيع خصوصا أن يجعله أكثر وضوحا.وإن كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يولد معنى يشتقه من الشكل(٢)."و في هذا السياق يحدد إيرفين تشايلد نوعين من المعاني التي يمكن توليدها من الشكل، وهما:المعنى المرجعي حيث يكون المشار إليه شيئا أو حدثا،والمعنى التوقعي وهو ما يثيره اللفظ في ذهن المتلقي من توقع أو استباق(٣).

ويجب علينا أن نعترف بداية بأن عملية تحليل بنية النص كاملة وخاصة الرواية إلى أنساق معرفية وجمالية متكاملة أمر في غاية التعقيد، لأنه لا يمكن تحليل بنية الخطاب الأدبي تحليلا كاملا ،ولعل الاقتراح القادر على أن ينجز تحليلا مهما في هذا الجانب هو أن يكون من حق أية قراءة نقدية ذات خصوصية ومنهجية محددة :" أن تنطلق من سؤال يلقي بظلاله على النص لتفضي (القراءة) إلى إجابة لا يوفرها إلا النص والنص وحده .(٤)" وذلك تعميقا لمهمة النقد المتخصص.ومن هنا يمكن أن تقرأ الرواية حسب كيفية اتجاه عينيك (٥)" كقارئ على حد تعبير بعضهم. وهذه هي الطريقة الأسلم في تناول النص السردي الإشكالي، خاصة وأن السرد" فضاء عصي يملك عددا لا حصر له من العلاقات الممكنة ، فإنه (بالتالي) سيعد من منظور القارئ فضاء أو وسطا للتأمل بإمكانه أن يظل يُستكشف

دون أن ينفد ،وذلك يفسر استحالة الوصول إلى فهم مطلق للنصوص القصصية (٦) "الأكثر انفتاحا من النصوص الشعرية .

ومن هذا الوعي المعرفي بحقيقة النقد الجديدة لا يمكن أن نتصور وظيفة النقد الأدبي ممكنة في التوصيل أو التعليم فـ : "النقد فلسفة وهذه حقيقته .ولكننا نحن نعبث بهذه الحقيقة ونجعل النقد لعبة أدبية هدفها التوصيل والتعليم أي أنها الوسيط بين النص والقارئ(٧) ".مما يجعل من الكتابة النقدية في كثير من جوانبها كتابة مدرسية مهمشة..!!.

ولكن هل هناك وظيفة محددة للناقد في ثقافة النص ؟

إن الإقرار بمثل هذه الوظيفة أمر فيه قتل لخصوصيات النصوص وخصوصيات المنهجيات !! لأن مثل هذه الوظيفة المحددة لا يمكن وجودها وجودا فعليا على الإطلاق..وكل ما يمكن التركيز عليه هو الاتفاق العام حول تفعيل اللغة من جهة، وتغييب المرجعيات ذات الصلة المباشرة مع النص من جهة ثانية .. وفي هذين السياقين تتشكل المنهجيات الثقافية النقدية العديدة، بحيث يصبح لكل نص روائي منهجه الخاص به الذي ينجز تجلياته المهمة في داخله ، وأيضا من خلال تقاطعه مع النص الآخر وتوازيه معه،إذ حجم القراءة النقدية وقدرتها هو أن تكون عمودية .ويبدو أن مقولة فخري صالح عن الرواية بأنها أرض مسكونة بالاحتمالات مقولة لها وجاهتها؛ إذ لا تكون المغامرة بالحديث عن هذه الاحتمالات مشروعة إلا إذا استطعنا أن نبرهن على إمكانية هذه الاحتمالات نصيا بالاستناد إلى النص ومعطياته لا بإسقاط أفكارنا وتصوراتنا على النص نفسه،أو بالقيام بعملية ربط خارجي بين النص وشروط إنتاجه أو بين النص ووظيفته في العالم."..ومن هنا يعلن فخري صالح صراحة بأن مقاربته لبعض النصوص الروائية ما هي إلا قراءات تكشف عن حيرته الدائمة أمام النصوص وهي حيرة نابعة من إيمان متأصل -حسب رأيه -بأن كل نص جديد وجميل يزلزل القناعات ويخلخل طرائق الفهم والمقاربة ويطرح أسئلة جديدة.(٨)

لقد اعتمدت البنيوية الشكلية -على سبيل المثال- أساسا على كون النص نسيجا لغويا شكليا لا يفضي إلى أية تشكيلات مرجعية أو حتى رؤى دلالية شاملة ،وهذا ما نجده في البنيويات المستمدة من اللغوي دوسوسير أو من الأنثروبولوجي ليفي شتراوس ؛وهنا تصبح البنيوية في أكثر جوانبها شكلية وجمودا " مغلقة بعلاقاتها ذات الدلالات الداخلية (...)

ووفق هذا الجانب الشكلي تخضع النصوص الأدبية للتفتيت وإعادة البناء في شبه لعبة مجانية يخرج منها الناقد بحصيلة هزيلة (٩) ".

ومن ناحية أخرى – وعلى سبيل المثال أيضا – يمكن اعتبار البنيوية التكوينية من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة وبين البنيوية الشكلية؛ وذلك عن طريق الدمج بين علاقات النص الداخلية وما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغات نصية اجتماعية إذ اعتبرت هذه البنيوية الشكل اللغوي مجالا رحبا لتفسير العلاقات الاجتماعية التي تشكلت من خلال رؤية المبدع للعالم رؤية تفضي إلى طبقته الاجتماعية الموجودة أو المتخيلة"، فالمنهج البنيوي التكويني "يعتبر الوصول إلى المضمون الإيديولوجي للأعمال الأدبية لا يتحقق إلا مرورا بعملية تحليل البناء الشكلي في الإنتاج الإبداعي.(١٠) ".

وكان مشروع جولدمان في مجال البنيوية التوليدية" يتميز بكونه اتخذ النقد الأدبي مجالا أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملا منهجية سسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم(١١) ."

وحتى نكون منطقيين ؛ فإنه مهما تقدم المنهجيات الشكلية من مقاربات متميزة في حفريات الشكل ، فإنها ستبقى ذات آلية غير معرفية وبالتالي لا يمكن أن تجسد فلسفة مهمة أو قدرات ذات شأن ، لأن حضور الفلسفة هو إفضاء إلى رؤية،والرؤية لا تأتي من الشكل فقط وإنما من حفريات الدلالة داخل الشكل ، وهي حفريات توليد أو تكوين الرؤية للعالم والذات والآخر ... وهي أيضا حفريات متفاعلة مع النص تحت سقف جدلية علاقاته مع سياقه التاريخي، لتصبح قراءة النص قراءة غير تقليدية بمعنى ألا يكون الهدف من القراءة البحث عن المضمون الإيديولوجي فحسب .

وقد كان تجمد المنهجية النقدية الاجتماعية قبل البنيوية التكوينية في الواقعية الاشتراكية السبب في تناسي "العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني (١٢)" . لذلك جاءت البنيوية التكوينية لتحتفل بسسيولوجيا جدلية الأدب من خلال البحث عن العلاقة بين الفكر والواقع ، ومن هنا يصبح العمل الأدبي كما يقول جولدمان لا يكتسب دلالته إلا بعد أن يدمج في سلوك أشمل منه هو

سلوك فئة اجتماعية قد لا يكون الكاتب منتميا إليها (١٣) ومثل هذه النظرة أو الرؤية الإيديولوجية تفضي بالمنهج البنيوي التكويني إلى منهجية لوكاش مع فارق بين المنهجيتين، وهو أن المنهج التوليدي وظف " المناهج النقدية المعاصرة في إلقاء الضوء على البنيات الداخلية للعمل الروائي " مما جعله منهجا سائدا في قراءة السرديات في المغرب على سبيل المثال(١٤). وقد نجد هذه المنهجية في قراءة الشعر وذلك في الدراسة القيمة المعنونة بـ "ظاهرة الشعرالمعاصر في المغرب"لمحمد بنيس الذي استخدم البنيوية التكوينية في قراءة البنية الداخلية للشعر وعلاقتها بالبنية الثقافية -الاجتماعية الأوسع.

أما المنهج الاجتماعي التعميمي الفاقد لروح الجمالية فقد وظف الإيديولوجيا التاريخية والجدلية في صراع الطبقات توظيفا إيديولوجيا لا جماليا،وذلك عندما أصبحت الواقعية الجديدة تعني أنها " تؤمن بالإنسان إيمانا عميقا على أنه يصنع مصيره في أضواء من عالم الشهادة بوعي وإدراك لا يشوبهما شيء من مغيبات (١٥)." الأمر الذي دفع المنهجيات الجديدة الشكلية إلى تجاوز مثل هذه الرؤية الفلسفية المضغوطة بالواقع التاريخي،أو إلى تحسين العلاقة بين الاجتماعي والجمالي الذي يدمج بين عدة مناهج ، فقد استخدم سعيد يقطين على سبيل المثال في كتابه انفتاح النص الروائي سياق الطموح إلى تحليل النص باعتباره بنية دلالية مستفيدا من أهم إنجازات النص والسسيولوجيا التبسيطية والمضمونية التي هيمنت طويلا على مضمار النقد الأدبي (١٦).

وبشكل عام لم يتفق أصحاب الثقافة المنهجية البنيوية الأكثر تطورا على تحليل موحد للنصوص..حيث هناك مجموعة من المقاربات المتنوعة المختلفة في هذا المجال .(١٧) وعندما يتناول محمد سويرتي بعض المؤلفات النقدية العربية التي استخدمت المنهجية البنيوية يتوصل إلى استحالة وجود منهج بنيوي عند معظم هؤلاء النقاد، فهم من وجهة نظره إما أن يكونوا قد استخدموا عدة مناهج متنوعة مما حدا ببعضهم إلى الدخول في إطار المجال النقدي التعميمي المسمى بالمنهج التكاملي أو أن يكونوا استخدموا عدة مناهج معاصرة بنيوية وشكلانية وتكوينية (توليدية)...ويبقى معظم النقاد -من وجهة نظره - أسيري ثنائية الشكل والمضمون .(١٨)". وربما للأسباب نفسها ذهب خرابتشنكو إلى القول عن البنيوية : إنها" لم تعط أية نتائج علمية جوهرية"(١٩)،وهو

يقصد بهذا القول البنيويات الشكلية على عكس البنيوية التكوينية التي استطاعت أن "تبنون" الواقعية الاشتراكية الممتلئة بثقافة المرجعية كصياغة غير إسقاطية على النص .

ولا يتناقض التحليل النقدي من وجهة نظر يمنى العيد بين أن يكون هيكليا يكشف أسرار اللعبة الفنية ، وبين أن ينهج في الوقت نفسه نهج القراءة المؤولة، وهو يبحث عن دلالات النص ومعانيه والفكر الذي يحكمه،لتصبح إمكانيات النظر في النص دون تأويله تعني اللاقراءة (٢٠).

وبكل تأكيد هناك منهجيات أخرى متعددة في ثقافة النص وظفت مداخلات شكلية في مقارباتها منها المناهج اللسانية والتفكيكية والسيميولوجية ... فالسيميولوجية على سبيل المثال ركزت على اعتبار النص مجموعة من الإشارات، وتأسست على اعتبار أنها تطبيق آلي لأنماط العلاقات اللغوية، بل بدأت وكأنها ملحقة بالألسنية ثم اتسعت حتى شملت كل تحليل يتناول الأدب وغير الأدب بالوصف من خلال طرائق ومناهج ألسنية (٢١)

واللسانيات عموما هي صياغات آلية ، أيضا ، حاولت التعرف على القواعد اللغوية في الأدب . بل إن أوستن أبعد اللغة الأدبية من مجال تحرياته اللسانية لأنها غير جدية ومشوشة (٢٢)

وعموما فإننا نلاحظ أن مناهج ثقافة النص أبدت مفارقات كبيرة مختلفة عن مناهج ثقافة المبدع ...كما أنها مناهج لم تثمر فعليا في الثقافة العربية إلا في السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن .ويبدو أنها مؤخرا بدأت تفضي إلى غير ذاتها؛ وذلك عن طريق تحولها إلى ثقافة جديدة هي ثقافة المتلقي التي بدأت في الثمانينيات والتسعينيات تهتم بمركزية التلقي المتحررة من التبعية للنص في صياغة الوعي النقدي الأكثر تجددا، وهي مركزية كبداية تحرص على إنتاج خطاب التلقي والتأويل وهو الخطاب الذي يتشكل من خلال تجليات التلقي لا تجليات النص، أو بمعنى أدق تجليات التلقي في تفسير النص وتأويله.

ومن الجدير ذكره أن أهم ما يميز البنيوية بشكل عام هو كونها منهجا لا فلسفة وطريقة لا إيديولوجيا مما جعلها علوما كثيرة تهتم باستخراج المستويات التحليلية للظاهرة الإنسانية وكشف شبكة العلاقات

والأنساق السائدة فيها (٢٣) وكان مجالها في الأدب من أوسع المجـــالات ، وقد جاءت هذه البنيوية مرادفة للحداثة .

وفي حال تحول السياق الثقافي إلى سياق ما بعد الحداثة فــإن الخطــاب النقدي الجديد هو خطاب التقويض أو التفكيك الذي أمســى أكــثر مغــامرة وتجريبا من مغامرة البنيوية أو الحداثة ، لكنه في الوقت نفسه أكثر غموضا، وربما أكثر فوضوية من أية منهجية أخرى معاصرة ،هذا في الوقت الـــذي يرى فيه بعض النقاد أن ما بعد البنيوية فشل ذريع للبنيويـــة نفســها ، ومـــا الانتقال المزعوم من البنيوية إلى ما بعدها إلا حالة موهومة لا أكـــثر ولا أقل .

[١٣]

ثقافة التلقي : البحث عن الوعي التجريبي

(القراءة عمل إبداعي أصيل، حيث يملأ القارئ فجوات وفراغات النص بالاعتماد على قوة خياله) وللفانج أيزر.(١)

إن كان هناك من يعد ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف(٢)فإن هناك من يعتقد بأن الفن الأصيل لا قواعد له،وما يطرح من قواعد في مجال الأدب الأصيل" لا يعدو أن يكون ضربا من المنهج التعليمي أو المدرسي الجاف الذي يعني كل شيء دون أن يكون مفتاحا لفهم نص أدبي(٣)"..

وهذا يعني أن النص قدرة إنجازية تعجز القراءة عن كتابتها كتابة نهائية ، لكن هذا يجب ألا يمنع من ضرورة تكوين ثقافة التلقي التي تتشكل من خلالها إنتاجيات النصوص ضمن فاعلية قدرات التلقي الذاتية واستغراقها في تفعيل سياقات النص من خلال المخيلة المتفاعلة مع اللغة .

لم ينل المتلقي اهتماما واضحا في الثقافات النقدية التي ركزت على المبدع أو النص أو المرجعية .وما أن بدأت مؤخرا تظهر دراسات جادة على مستويي النظرية والتطبيق لمعالجة إشكاليات نظريات التلقي..حتى ظهرت فاعلية هذا النوع من الثقافة المنهجية الجديدة الأكثر تجددا.وهي نظريات تأخذ بعين الاعتبار مجموعة المتلقين فيسياقات منهجية معاصرة مثل: المنهج النقدي التجريبي،والمنهج التأويلي ،والتفكيكية ..الخ.

فإذا كانت بعض المنهجيات النقدية قد كرست سلبية المتلقي تحت ستار عجزه أو ستار كون المعنى في بطن الشاعر / القاص أو ستار الصراع السلبي بينه وبين المبدع ...الخ ، فإن نظريات أو منهجيات التلقي قد بدأت تتحدث عن فاعلية دور المتلقي في إعادة كتابة النص أو في طريقة فهمه له أو في مسلكية تلقيه أو حتى في تنوع المتلقين من خلال تنوعاتهم الاجتماعية والبيولوجية والثقافية... إلى البحث عن احتفالية النص بالمتلقين من خلال مجموعة الإشارات الموجهة إليهم ..

ومدى الانسجام بين المبدع والمتلقي من خلال تسكين المتلقي في المبدع نفسه أو تحول المبدع إلى متلق آخر غير ذاته التي أبدعت،ومن هذه الناحية يصبح المتلقي هو سيد النص لا المبدع ولا اللغة ولا المرجعية.

ويبدو أن السؤال المهم الجذري بخصوص المتلقي هو كيف يستطيع المتلقي أن يكون فاعلا وبالتالي يقدم نصا أخر مستقلا إبداعيا عن دور القاص أو الشاعر عندما يدمر هذا المتلقي العالم الإبداعي الكامن في النص ليقوم بإعادة بنائه..إذ نستطيع أن نؤكد حينها على أن"الكتابة بشكل ما تهشيم للعالم(الكتاب) وإعادة لخلقة(٤)" كما يقول بارت.

وما دامت المسألة هنا ليست البحث في نظرية التلقي عموما، وإنما هي محاولة منا لإدراك الوعي التجريبي في الكتابة النقدية ، فالسؤال الذي يحتاج إلى إجابة واضحة هو: ما هي أبعاد التجريب في ثقافة التلقي؟ابمعنى كيف يصبح التجريب منهجا ساعيا إلى توليد غير المألوف في الكتابة النقدية من خلال الكتابة الإبداعية ؟

فإذا عد المنهج التجريبي منهجا أساسيا في المباحث العلمية والاجتماعية والنفسية،وكان " أقرب مناهج البحوث لحل المشاكل بالطريقة العلمية (٥) ".. فإنه ما زال محدودا في مجال النقد الأدبي، إذ يقتصر على نظام تجريب الاستمارات أو الاستبانات التي تجمع مجموعة من الأراء حول نص/ مبدع ليقوم الناقد التجريبي بتكوين أسس نقدية في مجال فعل التلقي.ومن جهة ثانية فإن نجاح هذا المنهج في العلوم الطبيعية ما زال " يمثل تحديا مزمنا للعلوم الإنسانية(٦) "بشكل عام ومن ضمنها الخطاب الأدبي.

وهذا لم يمنع أن تكون الدينامية التجريبية قد تحققت في الرواية في هذا القرن،وخاصة في روايات الاغتراب، مثل:"البحث عن الزمن الضائع" لبروست، و"رجل بلا مؤهلات" لموسيل،و"السائرون نياما" لبروك ، و" وداعا للسلاح" لهمنجواي و"ثلاثية مولوي" لبيكت و"البرتقالة الآلية "لبيرجس و "دروب الحرية" لسارتر(٧) و"عالم بلا خرائط" لجبرا ومنيف و" المتشائل" لحبيبي و "المرأة الوردة " لمحمد زفزاف،و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و"وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر و"فساد الأمكنة" لصبري موسى ..ليصبح التجريب هنا مهوما مختلفا عن التجريب العلمي.

ومن هنا يمكن الحديث عن صورتين من صور التلقي؛إحداهما تكمن في المنهجية التجريبية ،والأخرى فيما أصبح مهما وأساسيا في الثقافة النقدية المعاصرة ،وهو ثقافة نظرية التلقي ..ويمكن أن تتشعب المسألة إلى كافة تيمات تفعيل التلقي في الثقافة النقدية ابتداء من الانطباعية الذوقية التأثرية ، وحتى اعقد النظريات اليوم ،والتي ما زالت في دور البحث عن تكامل نظري فعلي ، الأمر الذي لا يمكن تأكيده إطلاقا لسبب بسيط وهو استحالة تحول الخطاب الأدبي إلى خطاب مخبري.إضافة إلى أن العقل العربي المعاصر ليس عقلا تجريبيا أو هذا بالتحديد ما يراه الجابري عندما يصف العقل العربي بقوله : إنه " عقل يتعامل مع الألفاظ أكثر مما يتعامل مع المفاهيم ،ولا يفكر إلا انطلاقا من أصل أو انتهاء إليه أو بتوجيه من الأصل الذي يحمل معه سلطة السلف إما في لفظه أو في معناه(٨)".

هناك من طبق المنهجية التجريبية ، وأذكر – على سبيل المثال – فريد الزاهي في كتابه "الحكاية والمتخيل" دون أن يصرح بطبيعة هذه المنهجية، وذلك عندما يصف عمله النقدي بقوله : " تحاول هذه الكتابات النقدية أن تنصت للنصوص التي تقرؤها في وجودها الخاص كلغة ودلالة وكتخييل ومتخيل . إن نوعية تلك القراءة التي استدعتها تلك النصوص والتي رغب منظور القراءة في مسايرتها تبتغي إرهاف السمع لتموجات النص ولحركاته ومساربه الباطنة والظاهرة.. . وهي قراءة تستهدف الانفتاح تجاه النص أولا وفتحه من ثمة تجاه الكتابة النقدية في غيبة أي إعلان مسبق لحصانة منهجية أو نظرية(..) إن هذا لا يعني أبدا تغييب المنهجية النقدية بقدر ما هو سعي نحو تفكيك سلطة أي جهاز مفاهيمي مهما كانت صرامته ومصداقيته الواضحتين(٩) ".فإذا كان هذا النص النقدي يجسد ثقافة النص، فإنه في الوقت نفسه يجسد ثقافة التلقي وثقافة التجريب عموما. ومن هذا المنطلق يرى بنجلون بأن سعيد يقطين في كتابه "القراءة والتجربة" اشتغل على التجريب في الرواية المغربية مما جعل كتابه من الأعمال القليلة التي تتغيا الحقيقة عبر (الحياد) في تشريح المتن . (١٠)

ويبقى هناك توجه مهم تجريبيا يراه ألن تيت في كتابه "دراسات في النقد" إذ يرى أن النقاد المعاصرين " ما زالوا يقتبسون عن رتشارد القديم كرئيس دائم للمدرسة التجريبية في النقد."(١١).وهذا الموقف يحتاج منا أن

نراجع تاريخ النقد لنتعرف على الصياغات التجريبية المؤسسة للنقد المفترض أن يكون هو الأكثر معاصرة .

قد يقصد بالتجريب أن يكون البحث العقلي هو الشكل الوحيد للنقد (١٢)وفي هذا السياق يجب أن نعترف دوما بأننا إذا استطعنا أن نمنح العملية النقدية حرية منهجية تجريبية نستطيع أن نجعل من الدراسات التجريبية قيمة فعلية في نظريات التلقي عموما. ومن الممكن، أيضا ، أن يصبح التجريب في أحد توجهاته إفضاء إلى منهج باختين الذي يعني على المستوى السردي تداخل الخطاب الروائي مع خطابات متعددة شفوية ومكتوبة تؤكد على التناص داخل بنية تاريخ الثقافة(١٣).

ولعل المشكلة الأساسية التي تواجه نظرية التلقي التجريبية هي أنها لا تكمن أو لا تتعلق بالتجريبية نفسها وإنما بالنزعة العلمية الساذجة في مجالها وذلك عندما تجد نفسها أنها لم تضف شيئا إلى النظرية والممارسة الأدبيتين سوى أكوام من الصفحات المطبوعة. وإذا قدر لهذه النظرية مستقبلا أن تكون مجدية في مجال الاستجابة والتأثير فعليها أن تعد إنجازا مفيدا لاستكشاف ديناميات النص وسوسيولوجيا القارئ والنظر إلى تركيبات الجماعة القارئة المختلفة وعاداتها ... وإذ تمضي نظرية التلقي التجريبية في طريقها الراهن فإنها تتجه بذلك نحو البقاء فرعا من النشاط الأدبي معزولا وسخيفا (١٤)."

وهكذا تبدو مسألة البحث عن الوعي التجريبي في ثقافة التلقي مسألة غير متبلورة بعد ، فالتجريب قد يرفض التقنين المنهجي، وأيضا قد يرفض المنهج التكاملي الفضفاض ، وبالتالي يتعذر تحوله إلى خطاب مخبري لكون اللغة الخيالية أو الهذيانية لغة لا تمتلك أية قوانين علمية أو معيارية، لأنها قد تتحول بسهولة إلى نسق هذياني أو أسطوري أو خرافي عبثي . كما أن التجريب قد يصبح مشكلة كبيرة عندما يتحول هو الآخر إلى دائرة فوضوية. إذ عليه أن يبقى على أية حال قادرا على أن يمتلك مقومات التشكل المهم لثقافة ما بعد الحداثة التي تقارب ما بين النص وما بين النقد عندما يصبح كل منهما فعلا اغترابيا . والاغتراب في النقد جزء من التجريب من وجهة نظري ،لأنه يدفع بالمتلقي ذاته إلى مواجهة أي نص مغتربا عن كافة المفاهيم المعيارية المساعدة والمحددة مسبقا ، دون أن يلغي هذا ضرورة التحصن بثقافة إجرائية نقدية ثقافية من الضروري أن يمتلكها كل قارئ أو ناقد متميز.

[١٤]

رؤية في :علاقة السرديات التجريبية بالتراث

" إن جزءا من عجز الثقافة العربية المعاصرة عن إنجاز حداثتها يكمن في انقطاع المثقف عن ثقافته، إما جهلا أو تجهيلا أو رفضا أو اغترابا . صحيح أنه ليس للرواية العربية نموذج محلي موروث يتشرنق حول تلابيبها التعبيرية ، لكننا لا نستطيع أن نعتبر إشكالية النموذج منتهية بالنسبة لها (..) إن التقدم فعل جدلي . ليس انقطاعا أو انصرافا عن الماضي، بل محاورة ومناهضة له(١) " هاني الراهب

ثمة إشكالية أساسية في الحديث عن السرديات العربية الحديثة -أخص الرواية والقصة القصيرة – وهي إشكالية علاقة هذه السرديات بالتراث، وخاصة بما فيه من سرديات مختلفة مثل الحكاية الشعبية والخبر والنادرة والسيرة ، ومن مخزون شعري عريق .. ومن خرافات وأساطير.. وكانت حكايات "ألف ليلة وليلة" عروس القص التراثي، كما نعرف جميعا .

وفي عصر التجريب الإبداعي ، حيث انفتاح الأجناس الأدبية، وبحثها الدءوب عن اللاتشكل ، وتحقق ما يسمى خطاب النصوص ، بدت الحاجة ملحة في كثير من الدراسات النقدية المعاصرة إلى العودة إلى التراث من حيث كونه فضاء تجريبيا أساسيا في بناء النصوص الحديثة المتطورة .

ومن هذه الناحية هناك من يؤكد على أن الروائي العربي في العصر الحديث خاض لعبة الكتابة من غير دليل تراثي يوجهه(وهو تأكيد غير منطقي إطلاقا) ، وفي الوقت نفسه يرى أن عالمية الرواية لا تتحقق إلا من خلال احتفالها الشديد بمحليتها(٢) (وهنا تصبح المقولة معقولة).وفي ضوء ذلك قد تفشل رواية عربية تحاول محاكاة " مدام

بوفاري "(من أشهر الروايات الغربية) ، في حين قد تصبح رواية أخرى عالمية، وذلك عندما تعيد كتابة خطاب "الجارية تودد " (من حكايات ألف ليلة وليلة) على سبيل المثال ، بطريقة جديدة .

إن الدخول إلى عالم السرديات الحافل بانفتاح عجيب من خلال البحث عن مراياه التراثية أمر في غاية الشقاء والعصيان، ومع ذلك يمكن التفاعل مع بعض المداخل السهلة ، لإنتاج أنساق قد تكون مرضية إلى حد ما ، فكيف يمكن لنا أن نحكي قصة علاقة السرديات التجريبية أو التجريب السردي بالتراث؟!

* * *

ثمة إجحاف بحق تراثنا السردي عندما نعلن بطريقة أو بأخرى أن لا علاقة تواصلية أو تطورية بين الرواية العربية الحديثة وبين جذور السرد العربي القديم ، كما تجلى في السرديات السيرية والفلسفية والعاطفية والدينية والمقاماتية والحكايات الشعبية والنوادر والأخبار والأساطير وغيرها ..كما أن إعلان الانفصال عن التراث يجيء من أجل إعادة السرديات العربية الحديثة إلى الولادة من رحم السرديات الغربية التي انتقلت إلينا بفعل التأثر المباشر عن طريق التعريب والترجمة والتأليف..

وبداية ، من المهم التأكيد على أن غياب فاعلية السرد في التراث قياسا إلى حضور فاعلية الشعر – أو الخطابة على سبيل المثال – يعود في الدرجة الأولى –كما يتهيأ لي– إلى الشفوية الغنائية في لغة تحفظ وتروى ويُتراقص بها طربا ، وهذا لا يكون إلا مع الموسيقى. والموسيقى تتجز في الشعر والخطابة .كما أنه من غير المعقول أيضا أن يصرف الأدباء آنذاك أوقاتا طويلة في ظل بدايات الكتابة وندرة وسائلها ليسطروا الصفحات السردية المتخيلة الشاقة .. كما أن هذا الفعل لم يحدث في تاريخ الأمم القديمة إجمالا .. لذلك كانت البنية الإبداعية الطويلة نوعا ما هي بنية الملحمة مثل ملحمة " جلجامش " ، وهي أيضا بنية شفوية غنائية.

ولو توافر في العصر الجاهلي على سبيل المثال الورق والحبر والمدرسة كما توافرت في العصر الحديث، وكذلك لو ظهرت المطبعة آنذاك فإننا حينئذ قد نلوم التراث لأنه لم يحتفل بالسرديات قدر احتفاله بالغنائيات والنصوص الشفوية السهلة .. ومعنى هذا أنه لا يمكن الادعاء

بأن الرواية العربية نشأت نتيجة التأثر بالرواية الغربية تحديدا - وإن كنا لا نستطيع إغفال فاعلية التأثر هذه - وذلك لسبب بسيط وهو أن الطهطاوي وسليم البستاني ومحمد حسين هيكل وفرح أنطون ومئات من الساردين العرب في بداية النهضة ما كان بإمكانهم أن يكتبوا الرواية أكثر السرديات تعقيدا، فيما لو غابت آلية الطباعة والصناعة الورقية،ويبدو أنه لم تكن ادعاءات نفي الفنية الروائية عن نصف قرن على الأقل سبق رواية " زينب "(١٩١٤) لمحمد حسين هيكل إلا محاولة لإفشال بدايات المشروع الروائي العربي وتهميشه لصالح ربط النص السردي الفني العربي الجديد بالنص الغربي من خلال " زينب "، وتجريد السرديات العربية الأولى في العصر الحديث بالتالي من إمكانياتها الذاتية وقدراتها المتفاعلة مع التراث الذي تجلى في روايات متأثرة بالرحلات والحكايات والمقامات مثل "حديث عيسى بن هشام " أو في روايات الرحلات لدى الطهطاوي والبستاني ،أو في الروايات العاطفية لدى كثيرين ..فكتاب المويلحي بدأ في الدراسات الجديدة يأخذ تميزه ، هو وغيره من الكتابات الأولى، وهو اهتمام لافت للنظر ، لكونه بنية قصصية تجريبية على مستوى عدة مقاييس شكلية ورؤيوية ، لا تتوافر في زينب لهيكل ..

وإذا كان هناك من ادعى بأن أساليب المقامات قد أخرت من ظهور الرواية الحديثة إلى بدايات القرن العشرين (٣)، فإن مثل هذا التوجه لم يعد مقبولا الآن بعد أن وجدنا الرواية الأكثر معاصرة ، تعود إلى نمطيات الكتابة القديمة، كما هو حال بعض روايات جمال الغيطاني، وإميل حبيبي، ونبيل سليمان ، وغيرهم .

وقد ندعي ، ولا نجازف في ذلك ومن خلال ما أعلنه بعض نقادنا، أن الشرق عموما ، ومنه الشرق العربي ، هو موطن القص العالمي ، وأن أوروبا التي أخذت قصها من اليونان بداية على أوجه التقديرات ، تأثرت إلى حد كبير بالقص العربي، عن طريق الأندلس والحروب والاستشراق . وكانت حكايات ألف ليلة وليلة والقص الصوفي والفلسفي من أبرز السرديات التي انتقلت من العرب إلى الغرب، فقبل أن يعرب الطهطاوي "مواقع الأفلاك " لفينلون عام ١٨٦٧، نقل موسى سفردي إلى اللاتينية في القرن الحادي عشر الميلادي ثلاثين حكاية من كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة في كتابه "التربية الدينية "(٤) .

لقد قدمت الثقافة النقدية العربية المعاصرة المتسرعة أنساقا تشير إلى أن هناك دلائل كثيرة مقنعة في مطلع عصر النهضة تؤكد على تبعية الرواية العربية للرواية الغربية ...ويكفي أن نأخذ الأمور من حبالها القصيرة،ونرى أن معظم النقلات الحضارية الجديدة تعاد إلى حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨م.وفي مثل هذه القراءات هناك اتكاء كامل إلى مسلمات تغيب التطور التاريخي الذاتي ،وحركية الإنسان نحو التميز بالنسبة لمن يتصف تاريخهم بالتبعية أو بالضعف ، الأمر الذي يحيل التكوينات الثقافية المهمة لدى الأضعف إلى الجهة الأقوى سواء أكانت استعمارية أم حضارية .

• • •

إن انفتاح النص الروائي العربي المعاصر، وما يحويه من تداخل في الأجناس بعد الستينيات من هذا القرن،يشير إلى علائقية كبيرة بين هذه النصوص وبين النصوص التراثية التي جردت قبل ثقافة التجريب من فنياتها وخاصة عندما بدأ التنظير الأول للرواية الفنية في كتابات عبد المحسن طه بدر ومحمد يوسف نجم وغيرهما.ولذلك نجد أنفسنا الآن مدفوعين إلى إعادة النظر في أسئلتنا الثقافية الخاصة بنشأة الرواية وتطورها،وهي نشأة ستبقى بكل تأكيد محكومة بأطر المفارقة ما بين ثلاثة آراء :

١- رأي يطالب بإعادة قراءة التراث السردي العربي وتحديد صلاته الفعلية بالرواية العربية المعاصرة.

٢- رأي يرى – بل متأكد – من أمومة وأبوة الرواية الغربية للرواية العربية ، وهذا يعني أن روايتنا لا تعني أكثر من كونها استجابة ثقافية لما صدره الغرب إلى الأمم التي استعمرها.وفي أحسن أحوال هذا الرأي أنه يتجه إلى الإقرار بوجود روح تراثية سردية في النص المعاصر، لكن أمر النشأة محسوم لصالح التبعية .

٣- رأي يتجاوز هذه الإشكالية،لأنها لم تعد مؤرقة بالنسبة له،إذ لم يعد هناك أهمية –من وجهة نظره- للحديث عن التبعية أو التطور الذاتي،فالمهم هو حال الرواية العربية وما وصلت إليه في فضاءات الرؤى والآليات الفنية .

وربما كان رأي التجاوز هو الرأي الأكثر جدوى . لكـــن مقاربـات النصوص الروائية في مجال البحث عن إشـكالياتها المعرفيـة والفنيـة والتناصية لا بد وأن تستدعى بطريقة أو بأخرى ثنائيات تنطلق من علاقـة الذات مع الآخر ، وتبحث عن الخصوصيات التي تميز هوية ثقافية عـن هويات أخرى ، لا على سبيل تمايز الأعراق والأنساب ، وإنمـا علـى سبيل التمايز الحضاري ، حيث إننا قد نشعر بقدرة حضارية لنـا عندمـا نرى محسن جاسم الموسوي يصل بعد جولة طويلة ليسجل صورة سحر " ألف ليلة وليلة " في الأدب الإنجليزي،فيقول " لا بد أن نعـي حقيقـة أن الأجيال المختلفة(الإنجليزية) تجد أشياء متجددة باسـتمرار فـي هـذه الحكايات الثرية ... وأن هذه الحكايات تبدو للروائـي الحديـث والنـاقد الأدبي المتخصص ينابيع الفن القصصي، تمتلك مواصفات ومزايا لا بـد أن يراجعها باستمرار قبل أن يواجه مشكلة الكتابة(٥)".

• • • •

وفي تصور بدر الدين عرودكي للرواية العربيـة بيـن النشـأة والتجريب يرى أن الرواية العربية نوع حديث تبناه العرب، يقـول فـي ذلك :إن " الرواية نوع حديث تبناه الأدب العربي، وإني أصر إصـرارا شديدا على كلمة " تبني " الأدب العربي للرواية، بما هي شكل حديـث في التعبير الأدبي ، لم يعرفه –على النحو الذي نكتبـه اليـوم- أدبنـا العربي .(٦)" ، وبالتالي فإن " مصادر الذين كتبوا الروايـة فـي بداياتـها الإبداعية لا التجريبيـة كـانت: والـتر سـكوت، وفلوبـير ، وبلـزاك ، وستندال،وتولستوي، وديستويفسكي .. لا سواهم . ولم تكن ألف ليلة وليلـة، أو سيرة عنترة، أو سيرة بني هلال ، ولا حتى أخبار العرب أو تـاريخ الطبري.(٧)".

ووجه الشاهد ليس في هذا النص عموما،وإنما في تلك القصـة التـي يرويها عرودكي عن موقف أحد الناشرين الأوروبيين،حيث اعتذر عن نشـر رواية إميل حبيبي "المتشائل " بعد أن قرأها لأنها كما قال " لا تمـت إلـى الشكل الروائي المتعارف عليه في الأدب الأوروبي (٨)".

ولم تكن رواية " المتشائل " التجريبية إلا قدرات تراثية فنية معتمـدة علـى الفنتازيـا ، وحكايـات جحـا ، وألـف ليلـة وليلـة، ومقامـات الهمذاني..وهي رواية وإن كانت تعـود إلـى الـتراث علـى المسـتوى التجريبي ، فإنه من الأولى أن تكـون بعـض الكتابـات الأولـى ذات

صياغات تجريبية أيضا في مطلع عصر النهضة ، وقد قدمت إرهاصات وبدايات متعالقة مع السير والملاحم الشعبية والقصص العاطفي والخيالي العربي القديم ، وهي من هذه الناحية بحاجة إلى قراءة جديدة مستفيدة من ثقافة المنهج المتجددة دوما .

* * *

كانت إشكالية علاقة الرواية العربية بالتراث من أهم إشكاليات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين بمعهد العالم العربي بباريس عام ١٩٨٨م (٩)وقد جاءت المواقف عموما متلبسة أسلوب دفن الرأس على طريقة النعامة تحاشيا لإعادة الرواية العربية إلى التراث ، علما بأنه كانت هناك أصوات حاولت أن تكشف غوص الرواية العربية في الجذور التراثية . ومن ذلك قول جمال الغيطاني التالي في تأكيد روائية المقامات: " لا يوجد شكل واحد للرواية على الإطلاق ، ولا يوجد قانون ، ولا يوجد شكل ثابت. الرواية موجودة في التراث العربي القديم .. أنا أعتبر أن مقامات الهمذاني رواية (..) الشخصيات واحدة ، الموضوع فيه تنوع في إطار الوحدة ، المكان متسع، ورقعته شاملة،واللغة واحدة . (١٠)".

ويرى صنع الله ابراهيم أن الرواية ولدت تراثية على يد المويلحي في حديث عيسى بن هشام ، ثم ما لبثت أن تخلصت من ثوبها القديم، ودخلت عالم الرواية كما عرفها الغرب (١١) .

ورغم أننا نعد مثل هذه الآراء المتسرعة تجاوزا للبحث المتخصص،وترديدا لثبوتيات معيارية أصبحت من اللوازم بين المقولة وضدها،إلا أنه يبقى هناك قدر من العوامل المؤثرة - كما أسلفنا - كانت وراء تشكل الرواية في العصر الحديث منها إضافة إلى الورق والطباعة ، تفعيل المثاقفة بين الشعوب وخاصة بين العرب وأوروبا ، وأن هذه المثاقفة حملت جملة من المؤثرات الغربية في الثقافة العربية ، كان أهمها التفاعلات الأدبية والفكرية التي كرست عالما حديثا على كافة مستوياته الحياتية، حتى في أوروبا نفسها .

إن مسألة علاقة الرواية بالتراث مسألة غير شكلية ، لأنها أصبحت البعد الحضاري المحلي المتداخل مع حداثة الأشياء، وذلك لأن الركون إلى كون الرواية العربية بنية غربية قضية فيها من التعسف الشيء الكثير ، إذ يمكن القول من الناحية الأخرى عن الرواية الغربية أنها على اتصال وثيق

بالثقافة العربية أو الشرقية عموما بل هي مأخوذة من هذه الثقافة ، وهكذا يمكن أن تتحول اللغة النقدية إلى لغة شوفينية لا تتصف بالعلمية أو المنطقية. ويبدو أننا لو تمسكنا ببعض المقولات المتميزة لنقادنا لأدركنا إمكانيات الوعي بثقافتنا الأصيلة ، ومن أمثلة ذلك ما يقوله سعيد يقطين الذي تناول في إحدى كتبه العلاقة بين الرواية العربية المعاصرة والتراث السردي العربي : "إن امتلاك وعي جديد بالمسألة التراثية باعتبارها مكونا من مكونات باقي المتفاعلات المحيطة بنا أمر ضروري لتجاوز النظرات التكرارية والاجترارية واللاعلمية واللاتاريخية، وأن الارتهان إلى طرائق وكيفيات التعامل معه المتواجدة بيننا منذ أمد بعيد لم يبق ما يبرر استمرارها في واقع يتحول ويتغير باطراد (١٢)".

وعليه فإن مسألة التوسيد العلمي لنصوص التراث وبنياته في السرديات العربية الحديثة مسألة في غاية الأهمية ، لأن البحث عن الخصوصيات الذاتية هو بداية الحياة الحقيقية، ولعلنا من هذه الناحية نتفق مع رأي فرانسواز غايار القائل : " إن ما علينا أن نخشاه في نهاية الأمر أكثر من خشيتنا من انغلاق كل واحد على ذاته ، إنما هو المغالاة في فتح الثقافات على بعضها البعض ، لأن دور الكاتب هو دور ذاك الذي داخل كل ثقافة من الثقافات يخوض المعركة ضد التشابه .(١٣)".

فالإصرار على نفي علاقة نشأة الرواية العربية بالتراث ، هو إصرار يتسلح بألفاظ مثل من العبث أو من التمحك أو من القسر أو من التجويق ...الخ ، أن تعاد النشأة إلى الجذور التراثية (١٤) التيمة التي هيمنت على الثقافة النقدية الكلاسيكية عموما .

ومن ناحية أخرى فإنه نتيجة لكون عناصر الحكي أو السرد تقوم على أربعة عناصر هي اللغة والشخصية والزمان والمكان فإنه من التعسف أيضا أن نرى السرديات المتوحدة في هذه العناصر على أساس أنها " سرديتين " أو نمطين من الحكي، أحدهما نلغيه ، والآخر نفعله ، فالتراثي ملغي ، والآخر الغربي مفعل ، علما بأن المفارقة بين النمطين قد لا تتمظهر إلا من خلال بعض الآليات الفنية ..ولعل بعض عبثيات السرديات الجديدة في سياقات تجريبية فوضوية تكون أسوأ مما هو موجود في التراث...

* * *

على أية حال ، إن أهم العيوب التي سجلت بحق السـرديات غير الفنية ، أو السرديات التراثية في معايير النقد الروائي التقليـدي تعـود إلى عاملين أساسيين هما : هيمنة الفنتازيا ، وغياب الوحـدة مـن خـلال تعددية الاستطراد. وفي ظني أن أهم ما يميز السرديات التجريبيـة اليـوم هو تعبيرها عن بنية حكائية فنتازية من جهة ، ثم انفتاحها السـردي علـى عدة محاور وأجناس حياتية وأدبية؛ حيث أصبحت بعض السـرديات مجـرد تعابير لغوية متعددة تعبر عن ارتطام الشخصية بمـا حولـها فـي سـياق استحضار الأزمنة الثلاثة معا.

يضاف إلى ذلك أن غلبة سياق نمطية اللغة الشعرية على السـرديات الحديثة ، تجعلنا نجد أنفسنا أحيانا حيـال نصـوص إبداعيـة مفتوحـة، يصعب علينا البت في التوصل إلى تجنيس معين ونهائي خاص بـها ، فلا هي نصوص سردية ، ولا هي نصوص شعرية ، بل يمكن القـول إنها نصوص تجريبية مفتوحة تعبر إلى حد كبير عن طبيعـة الإنسـان العربي المعاصر الذي يتميز بقلق دائم وهو يبحث عن هويتـه أو فـي التعبير عنها . ولعلنا تجاه مثل هذه النصوص نتمكـن مـن أن نكـون قادرين على الإيمان بفاعلية بعض النصوص التراثية المشـابهة . وفـي ضوء ذلك تصبح نصوص المقامات ، وحـي بـن يقظـان ، والتوابـع والزوابع ورسالة الغفران ، وتغريبة بني هلال ، وسيرة سـيف بـن ذي يزن وألف ليلة وليلة أهم وأعمق بكثير من النصوص التجريبية الجديـدة ، ليس على سبيل التعصب للقديم بأسطورياته وخرافياته وخيالاته في ظـل آليات الحاضر المعقدة ، وإنما بسبب قدرة تلك النصوص على أن تكـون متجددة وعالمية وفاتنة ومفتوحة زمنيا لقراءات متعددة وغير نهائية..ومـن هذه الناحية أتفق مع نبيلة إبراهيم وهي تعلن بأن فـي الـتراث ثـروة هائلة من القص لم تدرس دراسة فنية عميقة(١٥)، واتفاقي معها يأتي مـن توجه الروائيين العرب المعاصرين، وبشكل حاد،إلى التراث ليكـون القنـاع الأساسي الذي يغلفون به لغتهم كما هو حال الكثـير مـن الروايـات مثـل "الغرف الأخرى "و" سرايا بنت الغول " و" رحلة ابن فطومـة " و " تغريبـة بني حتحوت " و" حدث أبو هريرة قال " و" الزيني بركات "... الخ .

[١٥]

الرواية العربية :
التحول من السرد التقليدي الهرمي إلى نص هجين لعبي ..

(اختزالات نصية لما قاله الروائيون العرب في مؤتمرهم الأول(١))

" الروائي في مواجهة المجتمع إنما يعلن بطريقة أو بأخرى ، أن كتاباته ليست إلا محاولة لتكثيف التجربة بأبعادها الحقائبية والحلمية معا "جبرا إبراهيم جبرا (ص٤٥)

قطعت الرواية العربية مسيرة طويلة منذ بداياتها الحديثة ، وحتى التسعينيات من هذا القرن . فقد تشكلت البدايات من خلال علامات تاريخية محددة ، منها : ترجمة " مواقع الأفلاك لفينلون ١٨٦٧م، أول " رواية " مترجمة .وكتابة سليم البستاني لأول رواية عربية حديثة عام ١٨٧٠بعنوان " الهيام في جنان الشام "،وكتابة محمد حسين هيكل -على أغلب الأراء - الرواية العربية الفنية الأولى بعنوان زينب ١٩١٤م، وقد سبقتها تجربة ناضجة لبست ثوب المقامة العربية التراثي وهي تجربة المويلحي في "حديث عيسى بن هشام "١٨٩٨م(٢).

إلا أن الستينيات،وإلى حد ما الخمسينيات من هذا القرن جاءت بأدب عربي مغاير لما كان سائدا قبل ذلك،فجاءت بالشعر الحر،والرواية الجديدة،والمسرح التجريبي،والفن التشكيلي،والنقد البنيوي..

وتعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية العربية المعاصرة أهمية؛ لألها تعد من وجهة نظر الثقافة العربية المعاصرة "ديوان العرب الحديث"(٣) بعد انزياح الشعر ، وربما عزلته . وقد جاءت لعبة السرد أهم إشكالية أحدثت المفارقة بين بدايات القص المستسلم للتقنيات التقليدية في الحكايات الشعبية والسير والملاحم .. وبين تقنيات سرد الرواية الجديدة التي يصعب التكهن فيها بوجود حكاية أو قصة ، لأن ديناميات السرد قد تتشعب عن

طريق التداعي أو التداخل أو الانقطاع أو التعمية..أوعن طريقها كلها معـا.. وبذلك تغيرت الأساليب،فأضحت السرديات المحـددة بالروايـة الذاتيـة أو الغيرية أو الحوار..سرديات مغلقة،وأنها لا تصبح مهمة إلا في حال انفتاحـها إلى درجة أنها لم تعد ملتزمة بنمطية كلاسيكية محددة أو معيارية،الأمر الـذي يجعلنا لا نملك سوى كلمة "نص "لنصفها بها،وبالتالي يصبح النص مفتوحـا في دائرة اللاتشكل؛أو في دائرة "المستحيل"في نهاية الأمر من وجهـة نظـر كلاسيكية الأجناس الأدبية النقية كما حددها أفلاطون،وكما كتبها الكثير مـن الكتاب القدماء.

إن الرواية العربية لم تكن جنسا أدبيا له قواعده وأصوله العريقة كما نجـد في الشعر ، لذلك تأتي أسئلة الرواية أسئلة هاجسية، غير قـادرة علـى رسم إجابات نهائية ، ولكنها أسئلة مهمة عندما تجيء من الكـاتب الروائـي نفسه ، على غرار أهل مكة أعرف بشعابها. فالروائيون العـرب هـم الأقدر من غيرهم على إدراك إشكالياتهم الروائية، وخاصـة الإشـكاليات التي تمثل هما مشتركا.

وستحاول هذه المقاربة أن تستبطن إشكالية شـعور الروائـي العربـي وكذلك الناقد الروائي تجاه تحول بنيـة السـرد مـن النمـط التقليـدي المعروف ، إلى النمط الحداثي المفتوح ، والباحث عن كسر المألوف، ثـم نهج منهجية اللاتوقع في جريان السرد..وذلك من خلال دراسات وشـهادات خمسة عشر روائيا وناقدا ، مع الأخذ بعين الاعتبار غياب روائيين مـهمين عن حضور المؤتمرالأول للرواية ،نذكر منهم جبرا إبراهيم جـبرا ،وإميـل حبيبي،ونجيب محفوظ،وجمال الغيطاني، وغادة السمان ، وحنا مينـة،وعبـد الرحمن منيف ، والطاهر وطار،والطيب صالح ...وغيرهم،ولو حضر هؤلاء فإن المقاربات والشهادات ستكون أكثر فاعلية بكل تأكيد.

• • •

ولعل أهم شيء يعلق بذهن قارئ الشهادات والدراسات في الكتـاب هـو مسألة تطور الرواية العربية ، وتيمات نشأتها ، وعلاقتها بثقافتي الغـرب والشرق ، وربما أكثر إشكاليات التطور حساسية إشكالية كسـر الروايـة العربية الجديدة لتقنيات السرد التقليدية التي تستدعي تشـكيل الشـخصية الواضحة ، وتسلسل الأحداث ، ووضوح الزمكانية ، ووجود حركـة آليـة لغوية تقريرية عادية هرمية ...وكسر مثل هذه الأشياء هو الذي حول بنيـة الكثير من الروايات الجديدة إلى بنى السرديات اللاسردية المفتوحة علـى

كافة الأجناس والاحتمالات والسياقات اللعبية، حتى أصبحت الرواية من وجهة نظر صنع الله إبراهيم تعتمد"المبالغة في استخدام التقنيات الجديدة الحديثة، وكسر الأشكال القديمة،أو الاستسلام لوهم نفيها، وانتشرت النصوص التي لا تنتمي إلى شكل معين،فهي ليست شعرا،وليست قصا، وهي في الحقيقة مجرد مشروعات للكتابةص١٧" .

وكأن تحول الرواية إلى نص مفتوح – في ضوء ما سبق – هو فعل تأزمها ، وذلك عندما تتقلص فيها الإمكانيات الروائية التي تحافظ على كيان روائي متماسك تقليدي .. مما جعل بعض الروائيين يرون في الانفتاح وهلاميته ما يجعل من الكتابة فعلا سهلا ، وبالتالي تصبح الكتابة المتماسكة نقديا فعلا إبداعيا، والكتابة المفتوحة فعلا هامشيا ، يصف صنع الله إبراهيم أيضا الكتاب تجاه انفتاح الرواية بقوله : إنهم " قادرون على تسويد مئات الصفحات، واللعب بالأزمنة والأمكنة ، واستخدام تقنيات الرواية داخل الرواية، واللارواية،واللاحكاية ، والزمن المرتكس، والسرد المتقطع، والتضمين والتدجين ، إلى آخر ما شئت . لكن كم كاتبا منهم يستطيع أن يصور مشهدا دراميا متكاملا ، أو يسطر حوارا فنيا سلسلا ، أو يقدم شخصية نسائية مقنعة ، أو بيئة متفردة ، أو طبقة أخرى غير البرجوازية الصغيرة التعسة ، وقضية أخرى غير أزمة المثقف المتوحد المكتئب سيئ الحظ .ص٢٠".

وما بدا على أنه أزمة من وجهة نظر صنع الله إبراهيم يعد ميزة مهمة من وجهة نظر وليد إخلاصي ، لأن الرواية عنده جنس متحرر من كل القيود ، ومن سلطة أساتذة النقد ، حيث يتمكن فيها الروائي من ممارسة لعبة كتابتها بحرية معراة من القيود ، يقول في ذلك :" إنني أحس بتراكم تجارب الكتابة في داخلي مع مرور الأيام ، وبخاصة الروائية أو الحكائية والتي يمكن التحدث عنها بحرية ، ودون خوف من أساتذة المدارس النقدية وأتباعها ، أن نكتشف خلالا في قاعدة مسبقة أو أصول متبعة في فن الرواية التي أكتبها .ص٢٣".

* * *

ويتحدث عبد اللطيف الأرناؤوط عن قضية الاغتراب في روايات غادة السمان، وهو حديث خاص بالمضمون والأفكار والآراء الإنسانية التي تناولتها السمان في رواياتها، وقد لا يجد القارئ أية مشكلة تذكر عندما يكون الحديث في فضاء السرديات عن المضامين والرؤى ، وذلك لكون

إشكاليات الرواية المعاصرة – كما نظن – هي إشكاليات التلاعب في مستويات السرد . فما أن يتفاعل الأرناؤوط مع الصياغات الشكلية /السردية في روايات السمان ،حتى يكتفي بالتأكيد على أن رواياتها تحررت من نمط القص التقليدي –وكأن هذا النمط مسبة – لتعتمد على طرائق فنية جديدة دون العمق في توصيف هذه الطرائق ، إذ يكتفي بالتوصيف الخارجي قائلا عن السمان :" فهي تميل إلى الترميز ، وتعنى بالتخطيط الشكلي الذي تتلاشى معه طرائق بناء القصة التقليدية، وتعتمد طرائق جديدة في النمذجة تجعل من أشكال رواياتها بناء متفردا، أي أنها تصر على تحطيم النموذج الفني للقصة التقليدية،غير أن تحطيمها لهذا النموذج سيكون يوما ما في حد ذاته،ولن يأتي بعدها من الكتاب الروائيين في المستقبل(من يوجد) نموذجا جديدا، فيعتمدون نمذجته الفنية للشخصيات.ص٣٩".

ويبدو لي أنه من الصعب الاقتناع بأن النمذجة الجديدة انتهت عند السمان أو عند غيرها، كما أنه من الصعب التيقن بحكمة تفرد النمذجة للشخصية على النحو الذي يوضحه الباحث في صياغة ملبسة هي: انتقال الشخصية من محيط ضيق إلى محيط رحب ، حيث تحمل الشخصية حلمها وجسدها، ثم التحول نحو الحب والاستقرار والزواج والولد ..فهذه النمذجة هي النمذجة التقليدية في أغلب الروايات العربية التي عالجت عالم الشخصية بين الشرق(الضيق) والغرب (الرحب)!!

• • •

يتوقف محمد الباردي مع قضايا التجريب والتجنيس في قراءته عن روايتي " ذات " لصنع الله إبراهيم ، و"هاتف المغيب " لجمال الغيطاني ، فيحاول تجريد الروايتين من السردية ليصفهما ، وأيضا روايات الغيطاني كلها ، بمصطلح كتابات نصية ، ثم يعمم هذا المصطلح على كافة روايات نزعة التجريب في مصر ، فنجده يقول في ذلك :" إن نزعة التجريب التي تسم الإبداع الروائي في مصر تلج بالجنس الروائي في مطبات شائكة تزعزع تصورنا التقليدي للجنس الأدبي أي الرواية ، حيث تجاوزت فيها الأجناس وتداخلت خصائصها وتكاد تصبح الرواية أشبه بنص هجين في علاقته بالجنس الذي يميزه ، ولكن أليس من طبيعة الرواية أن تكون نصا هجينا على الدوام . ص ص٦٤-٦٥".

وبذلك كان منهجية التجريب هي مفتاح انفتاح الرواية وتعميمها التجنيسي، لتوصف بأنها نص، في ظل نزعة تجريبية " استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما ، تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجددة.ص٥٥".

وما أن نتوقف عند شهادة لمحمد عز الدين التازي في تجربته الروائية، حتى نتأكد من شيء واحد ، ألا وهو عدم وجود تجنيس فني خاص بالرواية،لأن الرواية من وجهة نظره "جنس أدبي هجين، تتفتح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلالات المحكي ولغاته بكل لغط الشوارع ومظاهرالتعبير الاجتماعي اللغوية.ص ٧٨".

ويطالب التازي، أيضا ، بأن يكون المتلقي على استعداد لتقبل هذا الجنس المنفتح ، ليكون التفاعل المنهجي مع الرواية سليما ، كما يتضح من قوله :" لا تسأل عن جنس أدبي لم يكتمل ، واقرأه كما هو في الكتاب ، فالرواية غواية ، ولا نريد لها مآلاً غير هذا المآل( )الرواية لا تكون إلا بحثا دائما عن نمذجة كتابية مفقودة، لكنها توجد كتفاصيل في المحكي السردي ، وجودا أوليا يظل في حاجة إلى انبنائه داخل قواعد الجنس الروائي ، أو حتى خارجها. البحث عن النموذج هو هاجس الروائي ، مادام رافضا لنماذج كتابية أخرى تتصارع نصوصه معها ، وتسعى إلى تدميرها عبر طاقات جديدة،نسميها التركيب الذي يعتمد المشهدية ، وتداخل المحكيات واللغات ، وتناسل الفضاءات، وموت الشخصية المركزية، لتحل محلها شخصيات متعددة في الأزمنة والأمكنة والدلالات الرمزية . الرواية كما يقول "باختين" جنس لم يكتمل ، بمعنى أنها تنفتح على حدود لا حدود لها ، وتحتوي أجناسا ما قبل روائية ، وأشكالا أخرى من التعابير.ص٦٩".

لكن إدوار الخراط يبدي تخوفا مشروعا من إشكالية الانفتاح النصي،وبالتالي من التلاعب باللغة ، محذرا من إمكانيات تحولاتها السلبية ، كما حدث للأدب العربي في عصور تراجعه، عندما تحول إلى زخارف وتقنيات لفظية بديعة ومعنوية لغزية.وهو التحول الذي طرح مشكلة الانفصال أو عدم التواصل بين المتلقي والنص، وذلك عندما ينتج المبدع نصا لعبيا لا يفهمه الآخر .فالخراط وهو يتحدث عن تجربته يمارس في كتاباته كما يقول نزعة التمرد، وتدمير النسق والقوالب اللغوية الجاهزة ،

لتفجير الأبنية والحس، ولكنه في الوقت نفسه محكوم بالتخوف من غياب التركيبات اللغوية الحية ،المنعشة،المنحوتة المفترعة،الراسخة، الجديدة الموروثة..وهنا يمكن أن يتفاعل المتلقي بجدية مع تساؤله المتخوف:" فإن السؤال هو:ألايمكن لهذا "اللعب "أن يفتح الباب لتاريخ جديد من "اللعب "،لتاريخ قد ينسى فيه بعض الكتاب الوظيفة الأساسية للكتابة،كما حدث للكتابة في العصور الوسيطة ص ١٠١".

* * *

ويستعرض فوزي الزمرلي إشكاليات الرواية التونسية بين التأصيل والتغريب،فيرى أنها "أمست فسيفسائية الملامح ص ١٦٩"، بسبب كونها ظلا للنصوص الغربية والنصوص التراثية ، مما يعني – من وجهة نظره -أنها بحاجة إلى أن تخرج من ظلالها ، أو من " طور الاختبار والتجريب إلى طور الإبداع والإضافة ص١٦٩"وهذا يعني البحث عن التجنيس والمعيارية ، وكسر مبدأ التناص،عمق الأدب المعاصر نقديا.

ويعلن خيري الذهبي أن الرواية لن تحقق فاعليتها إلا من خلال اللعب على اللغة كمنجز روائي ، حققه في إحدى رواياته،قائلا:" في هذه الرواية وصفت رهاني الأكبر في اللعب على اللغة ومستوياتها، على الشكل والخروج والدخول من دهاليز الآن إلى الماضي البعيد ثم العودة .ص١١٩".

ويصر عبد الرحمن مجيد الربيعي على أن تجاربه الروائية هي انعكاس لتجاربه الحياتية التي ترفض الجلوس وراء المكتب لتنسج علائق وحكايات وبشرا استمنائيين (ص١٢١)، لكن كتابته – كما يقول – تحاول كسر قيودها من خلال رفضها للتدجين ، وكأن إشكالية الرواية الأولى لديه تكمن فيما تقوله الرواي ، لا فيما تؤديه من لعبية سردية"في وسط تتراكم فيه المحرمات، حاولت جاهدا أن لا يقع تدجيني وفق مغريات التدجين ورفاهيته التي هي رفاهية طائر في قفص وعملت على أن أكتب دون خوف ، أن أواصل مغامرة الكتابة بنفس شجاعة مغامرة الحياة نفسها ، أن ألغي الخطر المحتمل ، أن لا أسمح لرقيب بأن يشم رائحة كلماتي ، أن أقتل شرطي الأعماق ، شرطي الدولة ، شرطي التقاليد ، شرطي النقد.ص١٢٨".

أما نبيل سليمان فقد انشغل بالحديث عن تجربته العميقة في كتابته سلسلة روايات "مدارات الشرق"وما تحمله هذه التجربة من علائقية وانفتاح على

النصوص التاريخية ،في إطار الشعور الحاد بأهمية التلاعب باللغة تحت سقف إلحاح الفكرة التاريخية عليه ،لذلك يرى أنه "من الأسئلة المعذبة والممتعة-تراها مازوخية -أن تفكر الرواية أو تبني فكرتها وهي تلعب باللغة،والمخيلة تلعب بها ص١٨٠".

وكان أحمد عمر شاهين أكثر جرأة وهو يطرح العلائقية بين الشرط التاريخي والشرط الفني في الرواية الجديدة ،إذ من خلال علاقة الرواية بالقضية السياسية، أو القضية الفلسطينية تحديدا، يستحضر تساؤل غسان كنفاني بعد تساؤل روايته الملبسة الغامضة " ما تبقى لكم " ، حيث "أدرك أن أسلوب الرواية لا ينسجم مع التزامه الوطني ، فتساءل : لمن أكتب ؟ هل أكتب من أجل أن يقول أحد النقاد في مجلة ما أني كتبت رواية جيدة ؟ أم أكتب من أجل أن أصل للناس؟ ص ١٨٤".

فالإشكالية التي يتوقف عندها شاهين قد تشكل بطريقة ما عمق أزمة الرواية العربية الجديدة التي تعاني من الانقطاع عن المتلقي العادي ، فالنزعة الحداثية أبعدت الأدب بشكل عام عن القضية،وعن المتلقي، ليصبح أدب الصفوة المثقفة (الانتلجنسيا)،ومن هذه الأزمة يعلن شاهين موقفه المؤيد لأن تكون الرواية رواية قضية، وهو بكل تأكيد إعلان ناتج عن حساسية الصراع العربي الإسرائيلي الذي يستدعي المواجهة بشروط لغوية واضحة لا لعبية، وفي هذا الشأن يقول:" وبغض النظر عن صواب أو خطأ الرأي القائل بأن الرواية بشكلها التقليدي ليست رواية جيدة بالمفهوم الحداثي، فإن التجربة إلى أرض الواقع كانت أصدق من كل رأي ص١٨٤".

* * *

وفي سياق توليد الأزمات فجر الميلودي شغموم تحامله على بعض المقولات النقدية أو الإبداعية التي بدأت تمتلئ بها الساحة الثقافية العربية، وذلك مثل تناوله مقولتي ناقد وروائي على النحو التالي :" ماذا يعني ناقد بالقول إن هذه الرواية رواية جديدة لأنها رواية تناص ؟ كل نص نتاج نصوص أخرى ، إذن كل رواية تقوم على التناص ، والمهم أن يبحث الناقد في تجليات وخصوصيات التناص في عمل ما وفي قيمته المعرفية والجمالية مثلا ، لا أن يردد تحصيل حاصل ! وماذا يقول روائي حين يعلن في كبرياء " الرواية اشتغال على اللغة" والشعر هو اشتغال على أي شيء ؟إن المهم قد يكون هو كيفية اشتغال اللغة ، أو

اللغات ، في الرواية لا ترديد عبارات جوفاء!(...)إن هناك علامات "أزمة" يعيشها النقد والرواية ولا أحد يريد أن يراها باسم العملية أو التجديد أو التجاوز ص ص ١٩٣-١٩٤".

وهذا يعني أن الإشكالية لم تعد أزمة لعبة كتابة، وإنما أيضا أزمة التنظير للكتابة إبداعا ونقدا، مما يعمق من تأزم الثقافة الأدبية الجديدة عموما.

وبعد أن يستعرض عبد الحميد عقار اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية نجده يصف تطور هذه الرواية بقوله:" عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا تطورت في سياقه من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة لكنها تلتقي كلها عند تيار التجريب الحداثي. فالسرد يتسم بالتصدع وبانفتاحه اللانهائي ، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمحي ، والسرد التراثي يعاد توظيفه بأسلوب خلاق، يساهم إلى جانب بقية العوامل في استبدال الشكل القائم على الوحدة، بشكل دينامي ، يجد إنسجامه النصي في التوالد . إن الروايات المتميزة في هذا السياق تؤشر على اتجاه هذا الصنف من الكتابة نحو إبداع ما تدعوه شعرية الخطاب برواية النص وريثة روايتي الوجود والواقع . ص ص ٢٢٤-٢٢٥".

وفي قراءة يتناول فيها أحمد المديني العلاقة بين الحداثة والتراث فيما يسمى"انحلال الشكل الروائي أوعزلة النص "يتوصل إلى أن إشكالية الرواية تكمن في"أننا أمام خطاب يلغي نفسه بمجرد إلغائه لمادته،وبالتالي تصبح هذه الأخيرة ملغية باستلابها في ما هو قبلها والمحصلة إلغاء مزدوج وبقاء الحاجة ملحة إلى النقد والنص معا.ص٢٢٣".

ويؤكد المديني من خلال استقرائه لانحلال النص وعزلته أن المحصلة النهائية لهذا الانحلال ستعيد الرواية – والأجناس الأدبية المنفتحة – إلى الرومانسية الألمانية القديمة :" ولأن الشكل قابل لأن ينحل،ويركب، ثم ينحل ،ويركب، ثم ينحل ما طاب له ، وما الحداثة الروائية في واحد من تجلياتها الساطعة إلا التاريخ المتواصل لانحلال الشكل هذا ، أفهم منه إذن نبذ أنماط السرد في الرواية الواقعية والاستعاضة عن الثوابت المتعارف عليها للجنس الروائي ببدائل ستؤدي حتما إذا تكرست إلى نحت ملامح شكل آخر ، وأفهم منها مع

غيري إمكانية انفتاح الأجناس على بعضها بالتداخل أو الامتزاج أو التواتر أو غير ذلك ، فإنني وقتئذ، إنما أقف عند عتبة من عتبات نظرية الأدب كما أنتجنها الرومانسية الألمانية وحيث تنتصب نصوص "الأتنيوم " ومقاطع فريدريك شليغل راسخة البنيان، بارزة للعيان .ص ص٢٣٩-٢٤٠".

ويبدو أن هناك طموحا حادا لدى الروائيين في رغبتهم بتفكيك النص الروائي ، وجعله نصا مفتوحا على كل النصوص . وهذه هي إشكالية البحث عن التحرر ونفي القوالب والأنساق حتى في مجال الشعر الذي انساق إلى " قصيدة النثر " ..كما تحولت بعض الروايات إلى قصائد طويلة، من هنا كانت الكاتبة الروائية عروسية النالوتي جريئة وهي تعبر عن نفسها قائلة:"أعرف أنني أتوق وأموت شوقا إلى معانقة النص الكامل.. نص النصوص كلها .. جسد اللغة النابض، القديم ، الجديد ، العتيق ، الحديث ، الصامت ، الهادر .. بكل ما منح وما منع.ص٢٤٦".

* * *

يمكن أن نخلص مما سبق من اختزالات نصية ، إلى تسجيل النتائج التالية :

١- إن هناك قناعات ثقافية نظرية / تطبيقية جعلت الروائيين العرب مقتنعين بأهمية إحالة الرواية الجديدة إلى أن تتمظهر تطبيقيا في عدد من التيمات الجديدة المفتوحة ، منها أن تكون الرواية / الروايات " مشروعات كتابة " أو " نصا تتلاعب فيه الشبكات " أو"كتابات نصية "أو " جنسا أدبيا هجينا "أو " رواية فسيفسائية الملامح " أو " تجربة اللعب على اللغة " أو " سردا يتصف بالتصدع والانفتاح اللانهائي " أو " رواية النص " أو "انحلال الشكل الروائي " أو " نص النصوص .. وهذه المسميات وغيرها (٤)تفضي في المحصلة النهائية إلى أن كل رواية على حدة لها قدراتها الخاصة على ابتداع قواعدها الذاتية وميزاتها الفنية التي تكسب نفسها تجنيسا خاصا ، قد يتعالق مع الروايات الأخرى في بعض التفريعات ، دون أن تكون هناك قواعد ملزمة لتركيب اللغة، أو بناء الشخصيات، أو صياغة الزمكانية ، أو توسل طرائق العرض .

٢- لعل التشبث بأهمية عدم تجنيس الرواية هو فاعلية تقنية تنظيرية تعود إلى وعي جديد عالمي بضرورة الانفتاح الثقافي على سياقي المعاصرة والتراث ،وكأن الانفتاح على النصوص السردية التراثية

وخاصة نصوص ألف ليلة وليلة والتواريخ والسير.. يصبح إشكالية جوهرية في نمطية حداثة النصوص الجديدة التي يفترض أن تنفتح على المحلي أكثر من انفتاحها على الآخر ..

٣- لكن يبقى هناك اهتمام كبير بالنظريات النقدية التي لدى الآخر في فضاء الرواية تحديدا ، وخاصة الانفتاح على كتابات باختين وبارت ، إذ يرى الأول أن النموذج الروائي غير المكتمل هو حالة انفتاح كاملة، فالرواية من وجهة نظره "بطبيعتها غير قابلة للتقنين..إنها جنس يبحث بشكل دائم ، ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها ، فمثل هذا النوع لا يمكن إلا أن يغوص عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل .ص١٩٨" في حين تعد الرواية من وجهة نظر بارت نصا تتلاعب به شبكات متعددة (انظر ص ص ١٦-١٧).

٤- وهكذا تكمن أهمية الرواية الجديدة في أنها تسعى إلى عدم تجنيسها،من خلال رفضها السلطات الزمنية التقليدية ، وسعيها الدائم إلى التعددية ..لكن تبقى أهمية التواصل مع المتلقين العاديين قضية مؤرقة، لأن شرط المحافظة على حميمية العلاقة مع المتلقي ضرورة واقعية كما نبه إلى ذلك أحمد عمر شاهين ، لأن الكتابة إذا تعرت من قضيتها فسدت بكل تأكيد.

[١٦]

قراءة :الوعي العربي المعاصر وثقافته الأدبية

"إن ما علينا أن نخشاه في نهايـــة الأمــر أكثر من خشيتنا من انغلاق كل واحد على ذاتـــه ، إنما هو المغالاة في فتح الثقافــات علـــى بعضــها البعض(١) " فرانسواز غايار

هناك مسائل مهمة بحاجة إلى أن نتعرف عليها في ديناميات العمليــة النقدية ، أو عمليات التفاعل مع الخطابات المختلفة ، أو بطريقة أخـــرى التعرف على أبعاد القراءات وهي تحدد مداخلـــها لمقاربـــة أي خطـــاب إبداعي مهما كان نوعه .

ولعل تحول صرامة النقد وآلياته التقليدية من معياريـــات المدرســية أو الأكاديمية التعليمية، إلى انفتاح هذا المشروع تحـــت عنـــاوين "القـــراءة" و" المقاربة " و" التفاعل " و" الانفتاح "و"المشروعية" إلــــى آخـــر ذلـــك مـــن مصطلحات جديدة كسرت حدة المقولات التقليدية التي تجسدت في النقـــد أو المنهج أو التحليل أو الشرح الأدبي أو النظرية أو التفسير..هومايؤكد علــــى التحول المنظم(لا الفوضوي-كما يتصور بعض الدارسين) في مسيرة الحوار بين المتلقي والخطاب منذ بدايات الحوار الانطباعية التأثرية وحتـــى أعقــد النظريات النقدية الحديثة .

ويبدو أن تحول مسمى المنهج من آليات القيود المعيارية إلـــى ديناميــة وعي الثقافة هوالأساس الذي سينجز تحول التاريخ النقدي من مجال تقديـــم الأحكام المعيارية والخلقية والقيمية إلى مجال تغييب إيقاعـــات المضـــامين لصالح آليات الكتابة ورؤاها..وهذا التحـــول هـــو مصدرانفتـــاح الوعـــي أولا،وفي الوقت نفسه هو مصدر تجليات القراءة، وتحولـــها إلـــى مشـــروع يمارسه كل إنسان،مهما كان نوعه،ومهما كانت درجته الثقافية،ممـــا يحقـــق انفتاح التفاعل بين المتلقي والخطاب الأدبي الذي لم يعد ذا سلطة كهنوتيـــة أو استعلائية،أو طوطمية تحتاج إلى قارئ خاص،أو ناقد معلم عارف.

ومن خلال هذا التحول الذي يجيء في زمكانية انفجار المعرفة الإنسانية من حيث تحول العالم إلى قرية صغيرة عن طريق فاعلية الاتصال فإن كل اختزالات تعريف أو تغريب المصطلحات أضحت مؤهلة لأن تجد نفسها في مواجهة متلق يمتلك قدرا ما من المعرفة،وهي المعرفة التي لا تجعله أصم أمام راو أو معلم يروي له حكاية غير مألوفة عن عالم غريب يسمع به لأول مرة ، ولا يستطيع التعرف عليه مباشرة من خلال لغة النص .

من هنا تصبح العلاقة بين الثقافة والمنهج والوعي والقراءة علاقة تحدد طبيعة شيوع الثقافة ، ونضج الوعي وتحول المنهج إلى ثقافة ، مقابل تحول القراءة إلى مقاربة يمارسها أي قارئ في أية ظروف وفي أية ثقافة منهجية ، وتحت أي شعار من شعارات الوعي الذي لا يجوز أن يصادر بحجة التصنيف المدرسي أو المذهبي أو العسكريتاري، لتبقى مسألة الخلاف وضرورته من أهم مكونات نمو التحضر والديموقراطية الثقافية .

ولعل ارتباط مفهوم التجريب بالثقافة الإبداعية الجديدة من أهم مرتكزات التحول الذي أصاب " الوعي والقراءة " ، وذلك عندما يجيء التجريب - كما يقول محمد الباردي - " بمعنى أنه استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية محددة .(٢)".

ومعنى هذا الانفتاح أنه لابد وأن يوضع أمام الإنسان المعاصر وعي عقلية الانفتاح التي تتوسل دائما تيمات الاكتشاف والبحث ، لا تيمات الاستقرار والثبوت ، دون أن يلغي هذا كون الماضي مجالا حيويا للاكتشاف والتواصل مع المستقبل .

وفي حال تحول الخطاب الأدبي،والقراءة،إلى معنى من معاني الثقافة،فإن هذا التحول يصبح مبررا كافيا لوجود الكتاب الثقافي المفتوح.

ولعلي أتفق إلى حد كبير من هذه الناحية مع تودوروف وهو يعلن وعي التفاعل الثقافي في إحدى مسائله السلبية ، حيث يقول " كلما ازددنا إنسانية وحكمة قلت لدينا الرغبة في الاستبداد بالآخرين، وسهل عندئذ على الآخرين أن يستبدوا بنا(٣)".فمن خلال هذه المقولة يستطيع الوعي بالعلائقية مع الآخر أن يكون حذرا تجاه اتخاذ مواقف حسن

النية أو حتى مواقف سوء النية، فالوعي بالعالم،وكذلك الوعي بـالقراءات التي تقدم عنه يجب أن ينطلقا من حقيقة أساسية وهي الحذر من تحـول" الإنسانية والحكمة "إلى أرضية يستغلها الآخر ليمارس استعماره العسكري أو الثقافي أوحتى الاقتصادي،ومن هنا يكمن دور وسائل الإعلام المختلفة الدور الذي يفترض أن يكون أداة واعية وهو يقـدم الآخـر إلـى المتلقي العربي،أو وهو يقدم الذات إلى الآخر .

إن المشكلة الحقيقية التي يواجهها المتلقي العربي المعاصر تكمن في الخطورة التي تشكله بها وسائل الإعلام الاستهلاكية، وذلك عندما تجعله مجرد متلق سطحي الوعي ، وسطحي الممارسة ، وآلية كسـولة تستقبل المنتج الجاهز ، وتهرب من كثافة التفاعل الإنتاجي ، تهرب من النصـوص التي تحتاج إلى إنتاج، لذلك نجد" وسائل الإعلام الحديث تعمـل بطـرق تجعل العالم أكثر فأكثر سطحيا،ومبتذلا وتدفع بالكتابة (..) إلى أن تصبح نوعا من الخبر،كأنما في ذلك لا تعمل لكي تلغي الكتابة وحدهـا، وإنما لكي تلغي كذلك القراءة ،كأنها تؤسس لنوع جديـد مـن ثقافـة الأذن والعين،أعني لنوع آخر جديد من الأمية (٤)".

وقد كرس سعد الله ونوس كتابه "هوامش ثقافية" لمحاورة بعض القضايا في الثقافتين العربية والغربية المعاصرتين،وما أن يتوقف عند هزيمـة ٦٧م حتى يبرز خطأ الثقافة العربية في التأسيس لمعركة رابحـة ،حيـث يقـول: "وإنه للافت للنظر ألا يجد المرء في معظم ثقافة تلك الفترة أيـة نبـوءة مقلقة،ولا رنينا يثير الاضطراب.ولعل هذا ما يفسرعنف رد فعـل المثقفين حيال الهزيمة.هذا العنف الـذي يخبـئ فـي طوايـاه شـعورا عميقـا بالذنب،ويبدو أنها لن تكون المرة الأخيرة التي نذوق فيها هذا الشعور المـر بالذنب (٥) ".

فسعد الله ونوس يرى الصحافة العربية تقدم صورتين للواقـع تجمـع بينهما علاقة هشة متناقضة، إحداهما صورة تمزق الوطن العربي وتنـاثره إلى " شرائح اللحم وفجوات العتم " في الأخبار السياسية . والأخرى تقدم واقعا ملونا تحمله غيمة سحرية وتنأى به عن الأرض لتبدو الصورة بريئـة وبراقة من خلال صفحات الـ " الثقافة والمنوعات " وبذلك يصبح النشـاط الثقافي- من وجهة نظره- " وهو الذي يدير ظهره للأحـداث العاصفـة التي تجري حوله يؤدي إلى تضليل مزدوج وذي طبيعة مركبة "(٦)

إن توجه وعي القراءة إلى الاحتفال بوعي الرؤى المصيرية هو التوجه الذي يجعل انفتاح الوعي وانفتاح القراءة وانفتاح الثقافة المنهجية طريقا لمحورة التكامل داخل بنية المجتمع والتحامها ببنية الثقافة, ويبدو أن كتاب فاضل ثامر " اللغة الثانية " كان فاعلا في تكريس جدليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث من أجل بناء ما سماه "جوهرية النقد " المتمثلة في الكشف عن شعرية النص ورؤاه(٧)"حيث تصبح رؤية الحياة ضرورة مهمة ، بشرط المحافظة على أهمية الشعرية في " الطرائق التعبيرية التي ترفض تحول الخطاب الأدبي إلى خطاب وثائقي ، كما جاءت به بعض خطابات الواقعية الاشتراكية .

وبكل تأكيد، فإن في كل عصر هناك محاولات جادة للبحث التجريبي في فضاءات الثقافة والوعي العربي،إلا أن الأمر يجب ألا يكون شكليا متمسكا بأذيال الحداثة وما بعدها ونحن ما زلنا في الماضي .بل إن التفكيكية(ما بعد الحداثة) قد انتهت،مما يفضي إلى أهمية البحث عن مشروع منهجي آخر بديل ذاتي قومي عربي،يقول فيه عز الدين المناصرة:" لقد تأثر الوطن العربي بفلسفة التوحيد القسري (البنيوية) والتفكيك القهري،وهذا يتضح في (تدجين العقل العربي) ،في السنوات الأخيرة،من خلال ظاهرة جلد الذات،والتشكك في الهوية الحضارية ، وانهيار القيم الثقافية ،لكن العقل العربي لم يصح بعد من الصدمة، في الطريق إلى البحث عن الذات ، وتأصيل عناصر الهوية القومية .(٨)".

هل يمكن القول بأن العقلية العربية ، وبالتالي عقلية الوعي الثقافي العربي ، وأيضا عقلية القراءات النقدية ، ما زالت عقلية شعرية في تفاعلها مع المحيط والخطاب ، بمعنى أنها ذات طبيعة انفعالية أفقية ، لا فلسفية عمودية ، مما يؤكد على أن عقلية السرد لم تدخل بعد إلى تجذير العقل واللغة رغم كون السرديات المشروع الثقافي الحيوي في هذا القرن ، وأنه ما زالت هناك العقلية الشعرية كعقلية مهيمنة ، تفعل أنساق التجريد ، لتكون وعيا غير علمي ، في حين يمكن لعقلية السرد أن تفعل أبعاد الرؤى للذات والعالم ، في مقابل الحد من الاحتفالية المبالغ فيها ببلاغات التعابير التي أصبحت الشغل الشاغل في فضاءات القصيدة الجديدة التي لم تعد وسيلة من وسائل إنتاج الوعي الحضاري الرؤيوي الجمالي العربي المألوف .

كتب نبيل سليمان كتاب " وعي الذات والعالم : دراسات في الرواية العربية "، ولفيصل دراج كتاب مهم بعنوان" دلالات العلاقة الروائية "..
وهناك مجموعة كتب تناولت السرديات تحت سقف " الذات والآخر"..وفي مثل هذه الكتابات وغيرها يجيء التأكيد على أن عقلية السرد مختلفة عن عقلية الشعر ، إذ إن عقلية الشعر ما زالت تدور في ظل " بنية اللغة الشعرية" لجان كوهين .في حين نجد الدراسات الأسلوبية في مستويات السرد نادرة، ويبدو أن حميد لحمداني يعد رائدا في هذا المجال في كتابه " أسلوبية الرواية :مدخل نظري " في مجال الكتابة عن أسلوبية الرواية في النقد العربي منظرا بكل تأكيد لنقد الآخر، يقابل ذلك وجود الكم الهائل الذي كتب عن الرؤى والشخصيات في السرديات الحديثة على سبيل المثال.يقول حميد لحمداني عن كتابه"هذا الكتاب هو ثمرة ثلاث سنوات من التأمل والبحث في موضوع أسلوبية الرواية،بعد أن تنبهت إلى أن النقد الروائي العربي،والغربي إلى حد ما، لم يكن لهما اهتمام كبير بهذا الموضوع،وذلك أمام فيض من الدراسات البلاغية والأسلوبية التي كتبت عن الشعر (٩)".

وما دامت الرواية حقلا مهما في تشكيل العقلية العربية الحديثة، والعقلية الثقافية ، فإن أفقها من وجهة نظر فيصل دراج " هو أفق مسار التحرر العربي، والتحرر تحقيق للأنا والمجتمع، وتحقيق لوحدة الشعب ، ومرحلة جديدة لعلاقة الكاتب بالقارئ، ولعلاقة الكتابة بالواقع .(١٠)".

وهكذا يظهر لنا من خلال مقاربة بعض إشكاليات " الوعي والقراءة والثقافة " أن الثقافة المنهجية بحاجة إلى بلورة في مسلكية مناقضة للثقافة الشعرية من جهة ومستفيدة منها ، وكذلك مناقضة للثقافة الإعلامية الاستهلاكية ومستفيدة منها من جهة ثانية ، وأيضا مناقضة للثقافة المنغلقة ومستفيدة منها من جهة ثالثة ، كما عليها أن تكون مناقضة للتعميم الثقافي المهيمن أو الحضور الطاغي للمحلية، ومستفيدة منهما من جهة رابعة.. كل ذلك لصالح بناء ثقافة منهجية ذات وعي سردي للحياة والعالم ، يجعل من القراءة الثقافية الواعية ذات أفعال رؤيوية للذات والآخر في سبيل تعميق أبعاد الدلالات السردية المصيرية وجمالياتها المختلفة الدائمة التأشير على الواقع والإنسان والعلاقات دون إغفال لأهمية تفعيل إشكاليات التعبير التي يفترض أن تكون تجريبية في تعاملها مع المألوف الذي يحتاج إلى كسر الرتابة المتخزنة فيه.

ولعل جماليات الصراع والتضاد من أهم المداخل إلى تناقضات أي عمل إبداعي مهما كان نوعه ، وهذا ما يبرر قول سامي أدهم الناص على أن " أصالة العمل الفني هي في الصراع الدائم الذي يدور بين الأرض أو الأساس أو المبادئ والعلل وبين العالم هنا، بين الكائن وكينونته، وبين ديونوسوس وأبولون ، وفي هذه المعركة تتكون الحقيقة،حقيقة العالم المحتجبة وراء الظاهر،الحقيقة التي تتكشف وتكشف عن الوجود(..) وهذه المعركة الحقيقية تأخذ شكل العمل الفني الذي يتوق إلى الجمالانية، والذي بدونه لا توجد الحقيقة.(١١)".فعلى الرغم مما في هذا القول من ضبابية،إلا أنه يشير إلى حقيقة العالم التناقضية لا المتواشجة.

إن قراءة الوعي العربي وثقافته في إطار ثقافة " النظام العالمي الجديد " ضرورة حضارية ، وهي قراءة يجب أن تستدعي دائما مسألة البحث عن الخصوصية المحلية في كافة أبعادها ، من أجل بلورتها في مواجهة الآخر ، لا أن تكون ثقافة الآخر فضاءنا الاستهلاكي الذي يغيب معاصرتنا المؤثرة والمنجزة و" المهددة للآخر " بطريقة ما .

[١٧]

إنتاج القارئ ثقافيا وجماليا

" عندما ينظر المستقبل إلى الخلف فإنهم (المنافسون الجدد) سيتصورون القرن العشرين قرنا لمنافسة هادئة ، والقرن الواحد والعشرين قرنا لمنافسة الند للند أو بين عمالقة " –

لستر ثارو(١)

الكتابة مفتوحة إلى ما لا نهاية .. والقراءة أيضا مفتوحة إلى ما لا نهاية.. ومعنى هذا أن اللغة الإشكالية هي اللغة المفضية إلى الديمومة الجمالية ، وأن اللغة المغلقة ستبقى فعلاً تهميشياً للكون والحياة والإنسان والرؤى والجماليات.. .

إن من أمتع الأشياء وأكثرها تعميقا أن يتابع المثقف قضية إشكالية معينة في حركية الإبداع المعاصر، أن يتابعها بوجدان ينهل من شقيها التنظيري والتطبيقي ، وفي كل مقاربة ممكنة في هذين الشقين لا بد من الوصول إلى الجديد أو المختلف أو الموازي ،علما بأن هذا الجديد المختلف الموازي لا يلغي إطلاقا الإمكانيات الكثيرة المتجسدة في اللقاء والتقاطع ..

فالقراءة في ما يتجاوز مائة كتاب من الكتب الرئيسة في مجال النقد الحديث وفي فضاء السرديات تحديدًا تفضي بكل تأكيد إلى تكوين نتيجة مهمة ، وأنها ليست جديدة إطلاقا (لأنها كانت معروفة وكانت حاضرة في الوجدان والفعل)،بل كانت قابعة تحت غطاء من الغبار ، وما أن حان الوقت لاكتشافها والحفر حولها وفي كينونتها حتى وجدناها ظاهرة جلية، لتصبح مصباحا يوجه مسيرة ثقافية ، أو قراءة ثقافية مفتوحة تجريبية على أقل تقدير..وهذه هي ثقافة المنهج التي تلغي " انغلاق المنهج " المدّعى في الدراسات الأدبية وحتى الإنسانية..

فإذا كانت الدراسات الأكاديمية تتطلب من الباحث أن يحدد سقفه المنهجي" المتعلمن " لمقاربة موضوعه، فإن على هذه الدراسات أن تطور من وعيها " المنغلق" أو المتشدد إلى حد ما ، وذلك من أجل الانفتاح لتنجز فعلاً جديدًا معاصرًا للمقاربات النقدية من تحت " السقف الثقافي المنهجي المفتوح " ؛ السقف الذي يشكل انفتاحا للعقل وتعميقا لشمولية الثقافة وهذا يحتاج إلى إنتاج الباحث أو القارئ نفسه إنتاجا ثقافيا واعيا بالقيم الجمالية، ليس على طريقة القدماء " الأخذ من كل علم بطرف "(وإن كان هذا الأخذ ضرورة مسلكية عامة) وإنما عن طريق تفعيل ثقافة المتلقي في التواصل مع الحياة والآخر واللغة الإبداعية ضمن رؤى وآليات الانفتاح الثقافي المعرفية والجمالية ، خاصة وأن القارئ أو المتلقي قد أصبح في الدراسات النقدية الحديثة " المصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي(٢) ..

ولا يمكن أن يحدث إنتاج المتلقي في" يوم وليلة " كما تقول العامة ، وإنما يحتاج الأمر إلى صنع عملية إنتاجية للفرد ذات ديناميةـ تاريخية فكرية جمالية تعيد ثقته بنصه (أو إنتاجه عموما) فيصبح بالنسبة له قيمة حضارية ، لا قيمة ملغية أو هشة ، رافضا " النص / المنتج " الاستهلاكي الذي يقدمه الآخر على أنه الأفضل في الثقافة الغازية ..وبذلك يصبح المجتمع قادرا على النهوض بالذات وتأطيرها حضاريا كند أو كفاعلية إنتاجية موازية للآخر ومن هذه الناحية يصبح قيمة حضارية تجمع بين أربعة أبعاد هي العلم والمعرفة والثقافة والتنشئة كما يتصور ذلك المسدي في قوله:" النقد علم ومعرفة ، ولكنه قبل أن يكون علما ومعرفة هو ثقافة ، بمعنى أنه استعداد أولي تحكمه المقومات الذهنية المتهيئة ، وتحدده الخصائص الاجتماعية والنفسية السائدة بين أطراف المجموعة الثقافية (..) فالنقد فضلا عن أنه علم ومعرفة وثقافة، هو تنشئة وتكوين لذلك يظل مرتبطا بالمؤسسة التعليمية مهما تباعدت المهجة بين الناقد وخلفياته التربوية . ولأمر أشد وقعا وأوثق رباطا لأن تعاطي النقد الأدبي يبدأ منذ مرحلة التعليم الثانوي .فالمدرسة في مرحلتيها الابتدائية والثانوية تظل وظيفتها الأساسية دائرة على صقل المواهب اللغوية،وإنماء القدرات الذهنية، وترويض الملكات الإدراكية،وهي بذلك الإطار الأمثل لإرساء قنوات إيصال المعرفة بينما تظل وظيفة التدريب على إنتاج المعرفة مقصورة على الجامعة(٣).وهنا لا بد من التساؤل عن الدور الثقافي

المنهجي الذي تتجزه مدارسنا وجامعاتنا لإنتاج القارئ أو المتلقي الفاعل في صياغة المسيرة الحضارية الحالية والمنظورة!!

ربما تتجز ثقافة المنهج ضرورة الانفتاح الثقافي المعرفي على العالم واللغة..لكن المسألة المهمة هي إنتاج القارئ/الصانع/الخبير/الفاعلية الثقافية/المربي...وبكل تأكيد لن تكون هناك فائدة تذكر إذا بقي الانفتاح الثقافي المنهجي حكرا على المثقفين فحسب، إذ لا بد وأن تنتقل العدوى إلى البنى الاجتماعية كافة ؛ البنى التي يقع على عاتقها تفعيل دينامية الإنتاج للنصوص والموارد رؤيويا وجماليا..

ولا تستطيع البنى الاجتماعية الواسعة أن تكون متواصلة مع الانفتاح الثقافي المنهجي ما لم تكن هناك المؤسسات الثقافية الرسمية والخاصة التي تعيد إنتاج الفرد ضمن ثقافة منهجية ذاتية فاعلة في الرؤى والجماليات ، مما يحقق بالتالي إمكانية رؤية الحياة والذات والآخر كرؤى زرقاء اليمامة الرمز العميق لتفعيل الذات في مواجهة الآخر للتوازي والتضاد معه حتى يكون التقاطع حالة ندية لا حالة تبعية ..وأن يؤخذ بعين الاعتبار ضرورة نقل الإنسان من الوعي الطبيعي الفطري التلقائي الساذج إلى الوعي الثقافي المتجسد في فك النماذج وإعادة إنتاجها ، ليتمكن متلقينا (القارئ العربي) من إيجاد علاقة جدلية متوازنة بين عالمية الطبيعي والثقافي ، إذ " يعيش الإنسان في عالم الطبيعة وعالم الثقافة ، والذي يميزهما هو أن الأول مكون من الأشياء، أما الثاني فمكون من النصوص، والثقافة هي في الواقع مخزون هذه النصوص(٤).فإذا كانت العلاقة مع النصوص هامشية ستتأكد بكل تأكيد هامشية الفرد والجماعة ، لتصبح الحياة بالتالي طبيعية أشبه بأن تكون رعوية ، ومعنى هذا أن يأنف كل إنسان من سمته الرعوية الطبيعية ، ولا تكون هذه الأنفة إلا من خلال إنتاج الذات والجماعة إنتاجا ثقافيا يعمق الصلة مع النصوص والنماذج والظواهر ليتحقق بالتالي البعد الحضاري النوعي الجمالي .

[١٨]

الصراع بين النمطية والانفتاح
(بين اللغة الواحدة واللغات المتعددة)

" إن الموضوع الرئيسي الذي " يخصص" جنس الرواية،ويخلق أصالته الأسلوبية،هو الإنسان الذي يتكلم،وكلامه"– باختين ص٨٩.

يعد ميخائيل باختين(*)من أهم نقاد السرديات الذين نظروا بشكل فاعل للتخلص من ثقافة الشعر النقدية في فضاء المقاربات السردية، فالرواية من وجهة نظره قرنت بطريقة تجريدية مضمونية إعلامية أولا،وأيضا كأنها خطاب شعري ثانيا.يقول في ذلك:"لقد كانت الرواية أمدا طويلا موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية،ومجالا لأحكام يصدرها الإعلاميون.كان هناك إهمال تام للمشكلات الملموسة.أو كأنها كانت بسرعة وسطحية دون الاعتماد على أي مبدأ.وكان خطاب النثر الأدبي معتبرا وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق،فكان يطبق عليه بدون أي حس نقدي مقولات الأسلوبية التقليديةص٣١".

ومن هذا المنطلق قدم باختين طروحات مهمة بشأن إعادة قراءة الرواية، كان لها الصدى الفاعل في تكوين ثقافة سردية نقدية جديدة عالميا وعربيا ، وهي ثقافة تختلف اختلافات جذرية عن الطروحات التي شكلت الثقافة النقدية الشعرية .

والتمايز يظهر في مستواه الأول من الناحية الأسلوبية،حيث تكون الرواية مجموعة من الأساليب، ولغتها نسق من اللغات،فهي بذلك " التنوع الاجتماعي للغات،وأحيانا للغات والأصوات الفردية ، تنوعا منظما أدبيا ص ٣٣"مما يعني عجز مقولات "اللغة الشعرية"و"الفردية اللسانية "و" الصورة "و"الرمز "و" الأسلوب الملحمي"..وغيرها من المقولات في مجال الأجناس الشعرية عن احتواء أو إنتاج لفظ النثر الأدبي السردي .

ويبدو أن أهم ما تناوله باختين في هذا المجال هو توضيح المفارقة بين صوت اللغة الأحادية في الشعر وبين أصوات التعددية اللغوية في السرد،"فبينما كان الشعر يحل فوق القمم الاجتماعية-الإيديولوجية الرسمية ، مشكلة المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإيديولوجي،كان هناك في الأسفل فوق مصطبات الأكواخ والمعارض الشعبية،صدى التعدد

اللساني على لسان المـــهرج الــذي يســـخر مـــن جميـــع " اللغـــات " و" اللهجات".وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة وأغـــاني الشارع والأمثال والطرائف. ولم يكن هناك في هذا المســـتوى،أي مركـــز لساني،وإنما كان هناك اللعب الحـــي بيـــن الشـــعراء والعلمـــاء،والرهبـــان والفرسان، وجميع اللغات كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ، ولـــم يكـــن أي واحد من مظاهرها حقيقيا وغير قابل للنقاش .ص ٣٩".

فمن خلال النص السابق ندرك حقيقة المفارقة الأصيلة ما بين الثقـــافتين الرسمية والشعبية،مما يعني بالتالي أن انحباس النثر فـــي دائـــرة ســـلطات مقاييس الشعر وثقافته الرسمية ، وهذا الانحباس يعني فـــي أوجـــه معانيـــه حرص الثقافة الرسمية (الثقافة الشعرية) على اســـتعباد الثقافـــة الشـــعبية (الثقافـــة البديلـــة فـــي الحـــاضر والمناقضـــة لكـــل الثقافـــات الرســـمية الكلاسيكية)،وتحرر النثر السردي من هذه الثقافات أو الثقافة الســـائدة هـــو تحرر للإنسان نفسه في دائرته الشعبية،من هنا لا تصبح هناك وجاهة ما لمـــا يشاع من مقولات حول "شعرية السرد" المتميزة فنيا ،لأن هذه المقولات هـــي حالة من حالات تسييس الرواية لصالح مقـــولات ثقافـــة الشـــعر،وبالتـــالي إضعاف مقولاتها الخاصة بها.

إلا أنه يجب ألا يفهم من هذا الكلام قطع أواصر صلات الرحم الأصيلـــة بين الشعري والنثري،فباختين لم يلغ الجانب الشعري في الرواية،وإنما ألغـــى التصور الشعري النقدي للغة الرواية،هذا ما نفهمه مـــن قولـــه التـــالي:"إن الرواية جنس من الفن الأدبي،والخطاب الروائي خطاب شعري،إلا أنه عمليـــا لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطـــاب الشـــعري القـــائم علـــى بعـــض المسلمات المقيدة(..التي لا تعرف في الواقع سوى قطبين اثنين فـــي حيـــاة اللغة،بينهما تصطف جميع الظاهرات اللسانية والأسلوبية التـــي تكـــون فـــي متناولها:نسق اللغة الوحيدة،والفرد الذي يستعمل تلك اللغة.ص٣٧"

فعالم الشعر من وجهة نظر باختين عالم مضاء بخطاب لغوي وحيـــد ، تبقى في لغة الشك اللغة الأكيدة ، ويبقى الشاعر هو المسئول المباشر عـــن لغة قصيدته ، مما يجعل من " أحدية اللغة ووحدانيتـــها شـــرطين لازميـــن لفردية الأسلوب الشعري ." (انظر ص ص٥٠_٥١)في حين نجد "الروائـــي يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبيـــة وغـــير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك . بـــل إنـــه يصـــير أكـــثر عمقا.ص٥٩".

وفي ضوء هذه المفارقة الحادة بين أسلوبي الشعر والرواية، وبالتالي بين أجناس الشعرية وأجناس السردية يمكن إنتاج المقاربات النقدية الفاعلة،مما ينجز مقاربات للرواية من منطلق الأسلوبية السوسيولوجية للكشف عن السياق الاجتماعي الذي يشكل الحوارية داخل الرواية،وذلك لأن تنوع اللغات،وليس وحدة لغة مشتركة معيارية،هو ما يبدو بمثابة قاعدة يعتمد عليها الأسلوب في الرواية.

فإذا كانت الرواية تسمح بإدخال جميع الأصوات الاجتماعية، فإنها أيضا تسمح بإدخال جميع أنواع الأجناس التعبيرية من قصص وأشعار وقصائد ومقاطع كوميدية ودراسات .. الخ . وعلى هذا الأساس نرى " التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوع لغات العالم والمجتمع(..) ينسقان التيملت الروائية ص ٨٩".

* * *

وفي مستوى أخر من مستويات المفارقة بين الشعري والسردي يتناول باختين المتكلم في الرواية ، فيرى أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما ما يخصص جنس الرواية وأصالتها الأسلوبية.وهذا الإنسان وكلامه هما التشخيص اللفظي الأدبي الذي يصدر من فرد اجتماعي (مؤلف)ينتج إيديولوجيا .

وبذلك تصنف طرائق إبداع اللغة في الرواية في ثلاثة أساليب رئيسة هي:التهجين /تعالق اللغات القائم على الحوار/الحوارات الخالصة.وهذا ما يجعل الرواية تكتسب أصالتها من تنوع لغاتها؛ لتحقق بذلك ثورتها على اللغة الوحيدة التي رسمت حركة ثقافة تاريخ ما قبل الرواية،حيث سادت لغة الشعر يقول باختين:"الرواية هي التعبيرعن الوعي الكاليلي للغة الذي برفضه لمطلقية لغةٍ واحدة ووحيدة،وتخليه عن اعتبارها المركزالوحيد اللفظي والدلالي للعالم الإيديولوجي،يقر بتعدد اللغات القومية،وبالأخص الاجتماعية،القابلة لأن تعتبر"لغات للحقيقة،مثلما تصير لغات نسبية،غيرية،محدودة:أي لغات للفئات الاجتماعية وللمهن، وللاستعمالات الجارية.إن الرواية تفترض لا مركزية العالم الأيديولوجي لفظيا ودلاليا،ووعيا أدبيا، لم يعد له مكان ثابت.ص١١٥".

في حين يكون " الشعر الذي ينزع إلى أقصى درجة من الصفاء، يعمل بلغته وكأنها لغة وحيدة ، وكأن ليس هناك،خارجها،أية تعددية للغات . إنه ينتصب كما لو كان وسط أرض لغته،بدون أن يقترب من حدودها حيث

سيجد نفسه،حتما في اتصال حواري مع التعدد اللغوي، ينتصب وسط أرضه اللسانية أن يتغير فإنه يكرس فورا لغته الجديدة بوصفها واحدة ويخشى أن ينظر إلى ما وراء الحدود.وإذا تعين عليه في فترات الأزمة وحيدة،وكأنما لا توجد لغة أخرى .ص ١٣٧".

وفي ضوء ما سبق يمكن إيجاد مفارقات شاسعة بين اللغتين، وليس القصد من وراء هذه المقاربة التعريف بكل ما طرحه باختين في كتابه المهم " الخطاب الروائي "، بل كان القصد التأشير على القضية المحورية الأسلوبية المميزة بين لغتين ، إحداهما مغلقة (لغة الشعر) والأخرى مفتوحة (لغة الرواية) . فالرواية الإنجازية في الثقافة السردية الحديثة هي الرواية التي تفعل تعدديات انفتاح اللغة، رافضة الثوب الشعري الوحيد ، ورافضة أيضا المقاربات الشعرية الضالة في فضاء السرد . وما يطرحه باختين هو تعميق لثقافة السرد المفتوحة التي تتفوق على ثقافة الشعر في هذا الزمن على أقل تقدير.فالثقافة السردية الجديدة المفتوحة تحرص على تنمية وعيها، وعلى كسر تيمات الثقافة الشعرية الرسمية المهيمنة داخل بناها كوعي تقليدي.وهذا التحول الثقافي هو جذر المعاصرة الذي من الصعب أن يتحول إلى وعي هامشي أو مبتذل في ظل ما نشاهده من تحول شامل تجاه هيمنة السردي على الشعري .

ويجب ألا يفهم-مرة أخرى-من مسألة نفي وعي الثقافة الشعرية أن هذه الثقافة أضحت ثقافة سلبية.. فالقضية لا يمكن أن تكون على هذا النحو إطلاقا.فالثقافة الشعرية ثقافة أصيلة في فضاءاتها، وثقافة أصيلة أيضا في تفاعلها مع الثقافة السردية .لكننا في حال إيماننا بأننا في فضاء الرواية (ديوان العرب في القرن العشرين)فإن هذا يستدعي منا أن نحدث الانقلاب الثقافي في تكويناتنا النمطية التي تجعل من قراءات الشعر قراءات سردية مغفلين خصوصية السرد.

وهكذا يتوجب علينا تعميم الانفتاح الثقافي السردي الجديد ، وهو سياق أرقى وأكثر فاعلية من الانغلاق الثقافي الشعري الذي بدأ هو الآخر يمارس انفتاحه بطريقة ما من خلال سردية " قصيدة النثر" التي تجيء ولادة من رحم الانغلاق الشعري لصالح التفاعل مع ديناميات انفتاح السرد ، بغض النظر عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هذا التمرد.

[١٩]

وعي الإبداع في جمالية الكشف

(ردد بتهيدة النحوي القديم :" أموت وفي نفسي شيء من هذه... الحتى " عبد العزيز مشري: رواية في عشق حتى،ص٢١.)

إن كتاب "أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب*" لجهاد فاضل من الكتب التي يجب أن تعطى أهمية خاصة وذلك لكونه من خلال محاوراته مع الروائيين يسعى إلى الكشف عن أبعاد الخطاب الروائي العربي في عدة مستويات إشكالية منها تجربة الكتابة ، والواقعي والمتخيل،والتطور التاريخي والعلاقة بالشعر والحداثة والتجريب ، والغرب ، والنقد ، والفن ، والنموذج، والسيرة الذاتية ، والتحولات الحضارية، والتراث ، والمرأة، والمدينة والوعي واللاوعي...إلى آخر ذلك من قضايا كثيرة مهمة ومثيرة ، وهي تكشف فعلا عن جماليات خاصة لا يستطيع أن يكتشفها القارئ في الخطاب نفسه ، لذلك تجيء أحاديث الثلاثة والعشرين روائيا مليئة بإضاءات واعية لحقيقة هذا الفن الذي أصبح يتربع على قمة الإبداع العربي المعاصر مشكلا إلى حد كبير ديوان العرب بعد انزياح الخطاب الشعري عن هذه المركزية..

الرواية العربية المعاصرة كما نعرف خطاب إبداعي مفتوح يغري بإنجاز دراسات نقدية كثيرة تتعلق بالمضامين سواء أكانت هذه المضامين اجتماعية أم عاطفية أم نفسية أم اقتصادية أم فكرية أم ثقافية أم أية إشكاليات أخرى يمكن أن تطرح في مثل هذه السياقات أو في غيرها المتشابه معها...لكن تبقى هناك مسائل مهمة لم تطرح بشكل جاد في الدراسات عن الرواية وهي تتعلق بجماليات هذه الكتابة الفنية التي ما زالت مساحة بكرا وهي بحاجة إلى إضاءة أو إلى تعميق سواء على مستويات اللغة المتجسدة في الجمل الشعرية والمجازية والإيقاعية... أو على مستويات عناصر السرد نفسها المسكونة بتعددية في اللغات والشخصيات والأزمنة والأمكنة وأساليب الحكي

وتعمد الكسر والتمويه .. أو على مستويات أخرى تحضر من خلال فاعلية المبدع أو فاعلية المتلقي أو فاعلية الشرط التاريخي الموضوعي لأي عمل روائي ...

فكلنا يدرك أن جماليات الشعر تحققت في سياقات معروفة وأصبحت جماليات معيارية تتجسد في قضايا الصورة الفنية والموسيقى بالتحديد .. لكننا ما زلنا بحاجة إلى أن نقنن جماليات خاصة بالرواية تختلف إلى حد كبير عن جماليات اللغة الشعرية. يمكن أن نعتبر القصة القصيرة حالة من حالات الشعرية لتأثرها الكبير بلغة الشعر لكننا لا يمكن إطلاقا أن نتصور الرواية من الناحية النقدية ذات جماليات شعرية فحسب كأن تكون نثرا فنيا محكوما بمعايير شعرية على سبيل المثال.. لذلك - لا بد من البحث عن جماليات خاصة في العناصر السردية لا في اللغة الشعرية داخل السرد.

ورغم كون كتاب " أسئلة الرواية " مترعا بإشكاليات الرواية كتجربة فنية إلا أن الجانب الذي يتعلق بالبحث عن سياقات الجمالية الروائية لدى الروائيين أنفسهم يكاد يكون محدودا للغاية، فعندما يتم الحديث عن العلاقة بين الشكل والمضمون وهو سؤال تقليدي بكل معنى الكلمة تأتي الإجابات أيضا تقليدية تؤكد على الحرص على عدم الفصل بين الشكل والمضمون .. كما أن بعض التساؤلات التي تحاول أن تتشاكل مع كيفية وصول الرواية إلى النموذج المثالي فنيا تحرص بعض الإجابات على الربط بين الرواية والحقيقة أو احتفال الرواية بإشكاليات الواقع حتى ولو كان هذا الاحتفال عن طريق التخيل - دون الالتفات كثيرا إلى مسائل تشكيل الكتابة ذات الأبعاد الجمالية ..

إلا أن هناك إجابات كانت ذكية وهي تضيء بعض جوانب الجمالية في الرواية فالطيب صالح على سبيل المثال يشير إلى جمالية خاصة يتصورها في الرواية العربية وهي جمالية تتحقق من وجهة نظره بإضاءة الجانب المظلم من الوعي والاحتفال بالبيئة المحلية وانطلاق البسطاء بأفكار معقدة ، يقول:" إن من الأشياء المهمة التي حققتها الرواية العربية أنها أضاءت مناطق مظلمة في الوعي العربي بطريقة فنية (..) أنا أومن تماما بأن العمل لا بد أن يستند إلى البيئة التي خرج منها مهما كانت الأفكار كبيرة . وأنا احب أن أقول إن من الممتع

عندي أن أحاول التعبير عن أفكار معقدة عن طريق أفــواه نــاس بسـطاء طيبين."

فالنص على الطريقة الفنية في الكتابة لا يلغــي أن الجماليـة تتحقـق بالدرجة الأولى لا من خلال أدوات التعبير وإنما من خلال ذلك الانفتاح على كشف المظلم أو المغيب كما تعودنا أن نطلق عليه فــي الثقافـة والوعي الجمعي .

وأيضا يعيد جبرا إبراهيم جبرا جمالية الرواية إلى ضـرورة الكشـف عن منطقة اللاوعي الجماعي وإخراجها إلى السطح من خلال لاوعـي الفرد أو الروائي بالتحديد دون أن يلغي هذا كــون الروايـة مشـروعا إبداعيا له أدوات يجب أن يحذقها الكاتب، يقول:

"الغريب أن الفن الروائي في ظاهره هو فن الوعي المطلق لأنه يعتمـد في نجاحه على صناعة عالية يجب أن يحذقها الكاتب من كل أوجهـها لكي يوجد العمل الروائي الذي له قيمة باقيــة(...)وهــو فــي بعـض تعريفه (الفن الروائي) هذا اللاوعي الجماعي الذي إذا استطاع الفنـان إصعاده إلى السطح فقد نجح في مسعاه ، وإذا لم يصعده إلى السطح فقـد أخفق في هذا المسعى."

ويرى غالب هلسا أن المهم في الرواية هو طريقة التوصيل للقـارئ خاصة وان الرواية من وجهة نظره " هي مجموعة إشكاليات . خلق أشـياء لا واعية . جو فانتازي لطيف وعميق جدا " .. وإلى حد ما يتشابه هذا الرأي مع ما يقوله عبد الرحمن منيف الذي يرى أن " العمل الروائـي هو مجموع نقط صغيرة تتكون في القعر أو مجموعة حــزم للضــوء ، إنما المهم عملية تجميعها بنسق معين لكي تؤدي غرضا معينا ."

ويبدو أن متابعة مثل هذه الأقوال المهمة المتناثرة فــي زوايـا محـدودة والتي تصدر عن مجموعة من الروائيين ستكشف بكل تأكيد عن أن جماليـة الرواية تتحقق بالدرجة الأولى من خلال عمودية الكشـف داخـل النفـس الإنسانية وداخل مفردات الواقع وداخل مساحات التاريخ..ولا يعني الكشـف أن يتجسد في البحث عن مجهول إطلاقا،وإنما هو الكشف عن موجود،وفـي هذا السياق يقول فتحي غانم عن الرواية إنها " باستمرار هي عملية كشـف عن معان أعتقد أنها موجودة وحقائق بطبيعة الحال أعتقـد أنـها موجـودة وربما قوانين للعلاقات الإنسانية أو مسالك ودروب يتيه فيها البشـر.وهـذه المتاهات أيضا موجودة سواء خارج النفس أو في داخلها."

ويتوقف إدوار الخراط مع جمالية خاصة يطلق عليها الحساسية الجديدة في الكتابة وهي القضية التي شغلت كتابا له بهذا العنوان فيما بعد. فهو يرى جمالية الكتابة الروائية المعاصرة تكمن في سياق" الغوص إلى الداخل،التعامل مع الحلم،التعامل مع اللاوعي.."وسياق الغوص هذا هو سياق من عدة سياقات أخرى تشكل جمالية الرواية الجديدة لديه.

إن كون الرواية خطابا إبداعيا يعمق تيمة الكشف في فضاءات غير مألوفة ويسعى إلى تشكيل الصدمة في المتلقي لا يلغي إطلاقا أهمية الرواية الأفقية التسجيلية أو حتى الرواية التي تتأطر في أطر واقعية أو واقعية سحرية..بل إن روايات كثيرة أعتقد أنها روايات عمودية في الكشف لم تلق نجاحا لدى مجموعة القراء العاديين الذين قد تروج بينهم حكاية جد ساذجة أو رواية تسلية عادية.

لقد حدد جهاد فاضل في مقدمة الكتاب أسئلة الرواية فجعلها في الأسئلة التالية " ما هي الرواية ؟ ولماذا الرواية؟ وما الذي أنجزناه كعرب فيها وما الذي يتعين علينا إنجازه في المستقبل ؟ ما الذي أنجزه جيل تيمور ومحمد حسين هيكل صاحب "زينب" التي يعدها البعض أول رواية عربية حديثة ؟ وما الذي أنجزه نجيب محفوظ وجيله والجيل التالي له.وما هو الفرق بين رواية نجيب محفوظ ورواية الروائيين الشباب أو الرواية الأخرى التي يعتبرها أصحابها الرواية الجديدة أو الرواية الحديثة ؟ وما هي الحداثة في إطار الرواية العربية بالذات ، وعلى أية صورة يفترض أن تتجلى ؟"

وبكل تأكيد جاءت تساؤلات المتن أكثر من هذه بكثير لكن الملاحظ على هذه التساؤلات الباحثة عن الكشف في مجال الرواية أنها لم تحتفل بجماليات الرواية ، صحيح أنها يمكن أن تصب في النهاية في وعاء من أوعية الجمالية الخاصة بالرواية لكن التغييب المباشر لمثل هذه القضايا الجمالية هو الذي يصر على أن الجانب الجمالي في الرواية ما زال من الناحيتين التنظيرية والتطبيقية يعاني من ستار التغييب خاصة وأن المناهج الجمالية لم تجد بعد فضاءات مناسبة لها في السرديات كما وجدت فضاءاتها في الشعر والتشكيل والدراما .والسبب أنها ما زالت تنظر إلى اللغة الروائية من زاوية اللغة غير الجميلة ..

إن من يتابع محاورة كل روائي سيكتشف أن لدى ذلك الروائي إشكالية مركزية يحاول تعميقها والإلحاح على الكشف عنها في عدة

أعمال له ، ومن هذه الناحية نستطيع أن نتفهم استغراق روايات إميل حبيبي في بحثه عن تجليات الشخصية العربية في مواجهة الاحتلال.وحرص توفيق يوسف عواد على أن تكون المرأة هي الحياة في رواياته وأنه رجل يتهالك على هذه الحياة .وأن تشغل المدينة بعلاقاتها وهج روايات جبرا لأن " المدينة العربية الجديدة بكل إشكالياتها هي النفس العربية الجديدة . إنها تيارات عارمة متناقضة تتدفق من كل صوب تتناغم وتتصادم وتضاعف كل يوم من مناطق النور ومناطق الظلام ".وكذلك يصبح التراث في أعمال الغيطاني تيمة مركزية حيث يقول " تجربتي الروائية تعتمد على عملية تأهيل الرواية العربية من خلال التراث،من خلال الأشكال التراثية " ..

وهكذا يتبدى الكشف جزءا محوريا من صياغة الخطاب الروائي العربي في مجموعة من الحوارات المهمة التي تفضي بالنقد إلى الحرص على تعميق إشكاليات الوعي المعرفي الذي تقدمه هذه الحوارات/ المساءلات من خلال كون الروائي قد قدم قراءة كاشفة لخطابه الذي أصبح منفصلا عنه وكذلك قراءة كاشفة لآليات كتابته التي ما زالت مخزنة في دائرتي الوعي واللاوعي في ذاته المبدعة نفسها.

ولعلنا مستقبلا نجد مقاربات مهمة تنجز جمالية خاصة بالرواية ومستقلة عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى .

[٢٠]

التركيب :

السردية بين وعي الثقافة المنهجية
و وعي تجليات الخطاب

(الظاهرة الأدبية هي من التعقيد والتشابك بحيث لا يمكن أن تحسم بالولاء لسلطة النص أو لسلطة القراءة ..إنها محكومة بمجموعة كبيرة من السلطات والقوى ... وعلى الناقد أن يكتشف القوانين الجدلية الداخلية لسيرورتها) فاضل ثامر (١).

إنه من خلال إدراك فاعلية هيمنة وعيين أساسيين على علاقة القارئ / الناقد بالخطاب السردي تكمن مسألة حقيقة الإنتاج النقدي في مجال الكتابة على الكتابة.. والوعيان هما : الأول: غياب الآلية المنهجية العلمية مقابل حضورها كثقافة .. والثاني: غياب محدودية القناعة بالسيطرة على النص السردي مقابل هذا الحضور الفاعل لخصوصية كل خطاب سردي مهم وانفتاحه الكامل أمام سيرورة ما يتولد به من علاقات أو قوانين دينامية أو جدلية خاصة به ومتقاطعة بالضرورة في الوقت نفسه مع الخطابات الأخرى من الجنس نفسه ومن أجناس أخرى .

وما يجدر التأكيد عليه أننا دائما كقراء أمام تحقق ثقافة المنهجية المفتوحة نسبيا مما يجسد غياب المنهجية كآلية علمية في التفاعل مع الخطابات الأدبية عموما ؛ لأن الظاهرة الأدبية لا تتمتع بسمة مخبرية أو بحثية علمية. ومعنى هذا هو أن نكتشف دائما ذلك التقزم في أي وعي ثقافي منهجي يحاول أن يدعي شيئا من المقاربات العلمية أمام

انفتاح خطاب سردي على سبيل المثال يغاير تماما محدودية المساحة اللغوية التي يمتلكها الخطاب الشعري المحدد لغويا مما زال يشكل المساحة الكبرى في فضاء نقدنا العربي التعليمي .

إن الخطاب السردي كإشكالية فنية يشكل قوانينه وثقافته المنهجية الخاصة به من داخله وبالتالي فإنه لا يمكن أن ينسجم مع الثقافة النقدية التي تستدعى آلية من وعي الذات أو من وعي الأجناس الأخرى ولا يلغي هذا استفادته منها.. وربما يكون باختين من أهم الذين عالجوا من الناحية النظرية الخصوصيات التي تمتلكها الرواية والتي غيبتها سياقات نقدية شعرية مهيمنة غير شرعية أمدا طويلا حيث يقول في تمهيده لكتابه" الخطاب الروائي: " لقد كانت الرواية أمدا طويلا موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية ومجالا لأحكام يصدرها الإعلاميون . كان هناك إهمال تام للمشكلات الملموسة أو أنها كانت تدرس بسرعة وسطحية بدون الاعتماد على أي مبدأ.وكان خطاب النثر الأدبي معتبرا وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق فكان يطبق عليه بدون أي حس نقدي مقولات الأسلوبية التقليدية(٢)."

إن القراءة النقدية (أو وعي ثقافة التلقي) هي حوار ما بين القارئ والنص السردي بشرط أن يكون هذا الحوار إنتاجيا اعتمادا على إشكاليات الخطاب بالدرجة الأولى بحيث يمكن القول عن الذين حاوروا الخطاب الأدبي عموما وفق رؤى منهجية جديدة أنهم كانوا دائما يصرون على أهمية ما يقدمه أي متن من المقولات الخاصة به وحده بالدرجة الأولى منصتين إلى إيقاعاته وحركيته بأذن تهتم بوعي تراكمية اللغة ونوعيتها دون إغفال لأهمية انفتاح الوعي النقدي على الحقول المعرفية الأخرى مثل حقول الاجتماع والنفس والأسطورة والتاريخ والرياضيات واللغويات التي يمكن أن توظف في خدمة الخطاب لا أن يوظف الخطاب في خدمتها ... وهذا ما أفضى إلى وجود مسميات منهجية عديدة منها :التاريخي والاجتماعي والنفسي والجمالي والوظيفي والإبداعي والتكاملي والأخلاقي والصحافي والأرشيفي والبلاغي والنموذجي والوصفي والظاهراتي والموضوعاتي والتفكيكي والتداولي والمونتاجي واللساني والتفسيري والتوليدي والشعري والواقعي والجدلي والبراجماتي والسيميائي ...الخ.(٣)

وفي ظل مثل هذا التعدد المشروع للوعي المنهجي في صورة كون المناهج "مرمية على الطريق العام"(٤) تبقى المسالة المهمة تكمن في توظيف المنهج أو بمعنى أدق توظيف الثقافة المنهجية في تجلي الخطاب لا في تكسيره ليتلاءم مع مقولات منجزة ..

قد نجد الثقافة المنهجية تصبح ذات آلية تستدعي الانفتاح الكامل للقارئ على النص كما انفتح النص على القارئ لذلك تتكرر المقولات التي تدعو إلى القراءة الشاملة مثل المقولة التالية : " نحن ندعو إلى قراءة تستوعب النص بعينين مفتوحتين وتتحسسه وتشمه بكل الحواس الإنسانية وتخترقه ببصيرة الوعي والقلب معا وتتطلع إلى ما قبل النص وبعده وصولا إلى السر الإبداعي والإنساني الذي يزخر به عالم النص العميق الغور(..) ولذا لا بد لقراءة كهذه أن تخلق مفهومها الجمالي وشعريتها القرائية الشاملة القادرة على عملية استنطاق النص استنطاقا إبداعيا وخلاقا ." (٥)

وما بين انفتاحية الخطاب السردي وانفتاحية وعي التلقي وانفتاحية الثقافة المعرفية يمكن أن تتشكل كينونة الثقافة المنهجية الجديدة التي تعني بالدرجة الأولى تداخل النوافذ بين المناهج مما لا يفقد شخصية القارئ موقعه وموقفه ورؤيته التي تشكل وعيه الفلسفي الذي يقوم -من خلاله – بصياغة رؤيته للحياة ولذاته فيما يسمى رؤية العالم والتي هي بالتحديد "مجموعة من الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما وتجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع الجماعات الأخرى ." (٦)

ويبدو لي أن أي ترتيب للوعي المنهجي السردي أو حتى للوعي المنهجي بشكل عام يستدعي بطريقة أو بأخرى الدخول في مقاربات القراءات التطبيقية لمجموعة كبيرة من النقاد وبالتحديد النقاد العرب لتأسيس مفردات هذا الوعي من خلال الإحساس بإشكالياته أثناء عمليات قراءة النصوص دون إغفال الحركة التطورية التاريخية لأسماء كثيرة شكلت علامات مهمة في الوعي المنهجي وبالتحديد في مجال السرديات .. وبالتالي لا يمكن الإجابة على سؤال كبير مهم مثل: ما مدى العلاقة بين وعي المعرفة التراكمية وبين وعي الممارسة في السرديات العربية ؟ إلا من خلال هذا الاستقراء الذي أنجز بعضه في

كتب منها " النقد البنيوي والنص الروائي" لمحمد سويرتي..وفي أثناء الإجابة على هذا التساؤل يمكن التوصل إلى حجمي النظرية والتطبيق ومصداقية النقد العربي المعاصر بين الإنجازية والغوغائية أو بين الاستعراضية وبالتالي تشكيل الحجم الحقيقي للكتابة على الكتابة .

بكل تأكيد سنجد خلافات مهمة في المداخل الشعارية بين إنجاز نقدي وآخر وثالث..بحيث تتقاطع الرؤى وتتوازى على نحو ما كما يظهر من خلال الشعارات المنهجية الأربعة التالية:

- **" لا نقد بلا قراءة ولا قراءة بلا قارئ ولا قارئ بلا موقع ولا موقع إلا في الاجتماعي(٧) "**
- **" إن اعتماد المنهج المركب أو المتعدد يعني في العمق إصغاء وفيا لكلام النص نفسه(٨) "**
- **" إن أكثر الأعمال الفنية أصالة وأقدرها على التوصيل وأبقاها في الزمن هي تلك التي يقيض لها أن تبلغ العتبة المحرمة والمقدسة لمملكة اللاشعور.(٩)**
- **مهمة النقد " البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبيا أو بكلمة أخرى البحث عن البنى الحكائية والأسلوبية والإيقاعية .(١٠) "**

هل تختلف هذه الشعارات وغيرها في حقيقتها العمودية ؟ ما مدى الاختلاف ؟ ما مدى المشروعية ؟ ما مدى الإنجازية ؟ هل تعود أهم المؤثرات إلى الوعي الثقافي المعرفي أم إلى الوعي المتشكل من خلال الممارسة ؟ هل فرض الخطاب السردي سلطته على المتلقي / القارئ / الناقد .. أم أنهم هم الذين تسلطوا عليه ؟ ... أسئلة كثيرة لا يمكن الإجابة عليها إلا من خلال تفعيل فضاء نقد النقد أو قراءة القراءة.. ويكون هذا عن طريق قراءة مجموعة من الكتب التي تناولت السرديات العربية وخاصة مؤلفات : عبد المحسن طه بدر ومحمد يوسف نجم ومنصور الحازمي وإبراهيم السعافين ومحمود أمين العالم وفيصل دراج وجاسم الموسوي ونبيل سليمان ومحمد برادة ولحمداني حميد وسعيد يقطين وسعيد علوش ويمنى العيد وفاضل ثامر وحسام الخطيب وفخري صالح ومعجب الزهراني وعبد الفتاح كليطو ومحمود طرشونة وحسن بحراوي وسامي سويدان واحمد المديني وموريس أبو

ناضر وحاتم الصكر وطراد الكبيسي وصلاح فضل وسيزا قاسم وسعيد الغانمي وعبد الله إبراهيم وإلياس خوري وعلي الراعي وغيرهم.

وفي القسم الثاني من هذا الكتاب محاولة لمقاربة ما يزيد على عشرين كتابا في فضاء السرديات العربية؛ المقاربة التي تتقصد معرفة الهوية المنهجية التي دخل منها القارئ في كتابه إلى عالم السرديات المفتوح على الحياة والأجناس الأدبية.

الهوامش والمراجع

أولا . الهوامش:

[١]

١. نشرت في جريدة "**الجزيرة** "بالرياض.
٢. أحمد المديني ،أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة ، بيروت، ط١، ١٩٨٥ ، ص ٦٨.
٣. صلاح فضل:إنتاج الدلالة،مؤسسة مختار،القاهرة، ١٩٨٧،ص ١٨١.

[٢]

١. عبد المنعم تليمة :مقدمة في نظرية الأدب،دار العودة، بيروت،ط٢، ١٩٧٩،ص٥.
٢. أحمد المديني:أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر،ص٢٢.
٣. مجموعة من الكتاب : نظرية الثقافة ، تر علي الصاوي ، عالم المعرفة، الكويت ، يوليو ١٩٧٧، ص٣١.
٤. فاضل ثامر : اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح ، في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ١٩٩٤، ص٩٠.
٥. علي حرب : نقد النص ،المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١١.

[٣]

٦. انظر قراءتنا التي بعنوان: إشكالية الشاعر المحتكر والناقد الفاتح،المنتدى(الإماراتية)،العدد١٤٨، ١٩٩٥،ص ص ١٧-٢٠.
٧. علي حرب : نقد النص ص ٢٠.

٨. البير يس : تاريخ الرواية تر جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت، ط١ ، ١٩٦٧ ،ص٢٥٥و ص ٢٦١
٩. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ ،ص ١٨
١٠. محمد الكتاني : الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٢،ص ١١٦٩
١١. جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، تر صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧، ص ٤٨٧
١٢. كارلهاينز ستيرل : قراءة النصوص القصصية،مجلة فصول،١٩٩٣،م١٢ ع٢ ص ص ٤٨- ٤٩
١٣. عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،١٩٧٧، ص١١٨

[٤]

١. نشرت رواية زينب عام ١٩١٤، وقد عدها بعض النقاد أول رواية عربية فنية.
٢. انظر كتابنا :فرح أنطون روائيا ومسرحيا،عمان،دار الكرمل، ١٩٩٤، ص١٦.
٣. فصول م١٢ ع١ ،١٩٩٣،ص٥
٤. نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية،١٩٩٤، ص ١١٨
٥. "عالم بلا خرائط " عنوان رواية جبرا ومنيف المشتركة وهي رواية تعبر بوعي حقيقي عن إشكاليات الكتابة الروائية المفتوحة. صدرت عن دار الآداب، بيروت ، عام ١٩٨٥م.
٦. فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب: مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩، ص ٣٠
٧. باختين ، ميخائيل :الملحمة والرواية(دراسة الرواية مسائل في المنهجية) تر جمال شحيد، معهد الإنماء العربي ، بيروت، ط١ ، ١٩٨٢، ص٢٠
٨. نفسه ، ص ٢٥
٩. جورج لوكاش : الرواية كملحمة بورجوازية ، تر جورج طرابيشي،دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ص٣٢.

١٠. مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية(الرواية والتحليل النفسي)تر وجيه أسعد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٧ ص ٦٤

١١. ميشيل زيرافا : الأسطورة والرواية، تر صبحي حديدي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٨٥ ص ٦١.

١٢. انظر ألبير بس : تاريخ الرواية ص ٤٦٨

١٣. داكلاس كلوفر : الرواية كقصيدة شعرية ، تر الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد ٥ ، خريف شتاء ، ١٩٩١، ص ٣٩

١٤. فصول م١٢ ع١، ١٩٩٣، ص ١٢

١٥. فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، تر حسن عون ، منشأة المعارف بالإسكندرية ط٢ ، ١٩٨٧، ص ٤٢٥

١٦. جون هالبرن : نظرية الرواية ، تر محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ١٩٨١بص٢٨٤.

١٧. انظر فورستر وفوك (إشراف): ثلاثة قرون من الأدب،تر جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة ومؤسسة فرانكين ، بغداد ونيويورك، ١٩٦٧، ج٣ ص ١١٨

[٥]

١. انظر عن مفهوم الرواية عند لوكاش : فاطمة الزهراء: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ص ص٦٢-٧٦

٢. مجيد الربيعي:أصوات وخطوات(مقالات في القصة العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ١٩٨٤،ص ٣٢

٣. نبيل سليمان:وعي الذات والعالم(دراسات في الرواية العربية) ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية ، ط١، ١٩٨٥، ص ٥

٤. فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ، دار كنعان ، دمشق، ١٩٩٢ص ص٤٣-٤٤

٥. رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ،مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٣،انظر ص ص٢٥-٢٦

٦. رأي جانفيف موبير :البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (لوسيان غولدمان وآخرون) مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٦، ص ١٠١

٧. رأي وليد إخلاصي . انظر :ملتقى الروائيين العرب(شهادات ودراسات) مهرجان قابس ودار حوار ، تونس واللاذقية ، ١٩٩٣ ، ص٢٣

٨. مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية ،ص ٦٧

٩.جون هالبرين : نظرية الرواية، ص ٢٤٨
١٠.مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية، ص ٦٤
١١. محمود أمين العالم ويمنى العيد ونبيل سليمان : الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا ، ص ١١
١٢.مارت روبير:رواية الأصول وأصول الرواية ص ص ٦٣-٦٤
١٣.تزفيتان تودوروف : نقد النقد ،تر سامي سويدان ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط١،١٩٨٦ ص ص ١٤٩-١٥٠
١٤.الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا،مرجع سابق، ص ص ١٤-١٥
١٥. مجموعة :الإبداع الروائي اليوم(لقاء الروائيين العرب والفرنسيين ١٩٨٨) دار حوار ، اللاذقية ، ١٩٩٤ (محمد برادة) ص ١٨٦
١٦.مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية ص ٨٢
١٧.انظر : الملحمة والرواية ، ص١٤ .
١٨.باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة، دار الأمان،الرباط ، ١٩٨٧، ص ٦٠ .
١٩.مارت روبير : رواية الأصول وأصول الرواية ، ص٨٢
٢٠.محمد برادة :الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين،فصول م١١،ع٤،١٩٩٣ ، ص ٢٥
٢١. كولن ولسون : فن الرواية ص ١٨٣.

[٦]

١.السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، ص٥٢
٢. محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١، انظر الصفحتين ١٦، ١٨.
٣.الرأي لبول بانيثو، انظر تودوروف : نقد النقد ، ص١٢٩
٤.بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي ، ص٢٩
٥.غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص٢٤٥
٦.رولان بارت : نقد وحقيقة ، تر منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري،حلب ١٩٩٤، ص٢٤
٧.الرواية كقصيدة شعرية ، مجلة دراسات ، ع٥ ، ١٩٩١م
٨.عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ،دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١م، ص٨.

[٧]

١. الشمس والعنقاء،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٧٤

٢. مجموعة : قضايا المنهج في اللغة والأدب ، دار توبيقال ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٧ (محمد مفتاح) ص ١٨ .

٣. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٦م انظر : ص ص ١٣-١٤

٤. حميد لحمداني :الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي : دراسة بنيوية تكوينية،دار الثقافة،الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٥، انظر ص ٢٥

٥. نفسه ، ص ص١٣-١٤

٦. نفسه، ص ١٣

٧. توفيق الزيدي :أأأأ أــأأ أأأثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،الدار العربية للكتاب ،طرابلس١٩٨٤ص ٩ .

[٨]

١. جورج لوكاش:بلزاك والواقعية الفرنسية تر محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،ط١،١٩٨٥،ص ١٤

٢. مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، انظر ص ١٢

٣. بارت : درس السيميولوجيا ،تر عبد السلام بنعبد العال، دار توبيقال ، الدار البيضاء ، ط٢، ١٩٨٦،ص٨٢

٤. جورج طرابيشي: الروائي وبطله،دار الآداب ، بيروت،١٩٩٥، ص ٩

٥. كولن ولسون: فن الرواية ص ٢٥٩

٦. برترند راسل : الزواج وأخلاقيات الجنس،تر نظمي لوقا ، مكتبة غريب القاهرة ، ١٩٧٧م، ص١٥٥.

٧. محمد خلف الله:من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص٢٣٠

٨. شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب دار الحداثة ، بيروت، ١٩٨٦،ص ١٦١

٩. جان كابانس:النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص ٥٠

[٩]

١.بلزاك والواقعية الفرنسية ،ص٢٥

٢. جبرا إبراهيم جبرا : فصول م ١٢ ع ١، ١٩٩٣ ص ١١.

٣.الصراع بين القديم والجديد ص ص ١١٧٢- ١١٧٣.

٤. مصطفى الكيلاني : التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، فصول م١٢ ع١ ص ٩٨

٥.ثلاثة قرون من الأدب ج٣ ص ١١٤

٦.محمد الخطيب: الرواية والواقع،دار الحداثة،بيروت، ١٩٨١،انظر ص ص١٥-١٧

٧.بيرسي لوبوك : صنعة الرواية تر عبد الستار جواد وزارة الثقافة والإعلام، سوريا ١٩٨١ انظر ص ص ١٩-٢٠.

٨. زيرافا : الرواية والمجتمع ،تر جمال شحيد، مجلة الآداب الأجنبية ،دمشق، السنة الأولى، العدد الثالث ،كانون الثاني ١٩٧٥ ص ٣٥

٩.يمنى العيد :في معرفة النص ص ١٢ ؛ ص ٣٨، ص ٥٦

١٠.بارت : النقد البنيوي للحكاية ص٨٥

١١.جورج لوكاش : دراسات في الواقعية الأوروبية، تر أمير إسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢

١٢. حميد لحمداني :الرواية المغربية ص ٦٦

١٣. خرابشنكو:الإبداع الفني والواقع الإنساني،وزارة الثقافة، دمشق،١٩٨٣ص ٣٣٤

١٤. فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية ص٨١

١٥. نفسه ص ٢١

١٦. حميد لحمداني: الرواية المغربية ص ١٣

١٧. تودوروف: نقد النقد ص١٠

١٨. كولن ولسون :فن الرواية ص ١٩٠

١٩. باختين : الخطاب الروائي ص ٣٣

٢٠.فصول م١٢ ع١ ص٢٦٤

٢١. جورج لوكاش : الرواية التاريخية ص ٤٦

٢٢.جان دمنيو : سسيولوجيا الفن ص ٩.

٢٣.لوسيان غولدمان : مقدمات في سسيولوجية الرواية ، تر بدر الدين عرودكي ، دار الحوار ، اللاذقية،١٩٩٣،ص ٢٢٩

[١٠]

١. بارت : النقد البنيوي للحكاية، تر أنطوان أبو زيد، ص ٧٣.
٢. محمد مفتاح:دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل فصول م١٠،ع٣و٤ ،يناير ١٩٩٢ .
٣. سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ص ص٣٢-٣٣
٤. عبد الله الغذامي:الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١ ص ٧
٥. سيد البحراوي : محتوى الشكل فصول م١٢ ع١ ، ١٩٩٣،ص٢١٠
٦. خرابتشنكو: الإبداع الفني ص٢٥٥
٧. علي حرب : نقد النص ص ٢٠
٨. حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة ، دار كتابات ، بيروت ، ١٩٩٣،ص ٥
٩. عبد النبي اصطيف:مجلة راية مؤتة ،م٣ ع١و٢ كانون أول ١٩٩٤ ص ٣١
١٠. سامي أدهم:ما بعد الحداثة، دار كتابات، بيروت ،١٩٩٤، ص ١٣٢
١١. علي حرب : نقد النص ص ١٨
١٢. عبدالله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ص ٨.
١٣. عبد الله الغذامي : تشريح النص، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧،ص ٨٢

[١١]

١. الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد ، جدة ، ١٩٨٧، ص٩٣
٢. بارت : درس السيميولوجيا ص ٨١
٣. بارت :موت المؤلف ضمن كتاب نقد وحقيقة ص٢١
٤. مقدمة ترجمة منذر عياشي لنقد وحقيقة، ص١٠
٥. درس السيميولوجيا ،ص ٨٥
٦. جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ،تر عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط٢
٧. انظر ،ص ٥ و ٩٤
٨. جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية ، فصول ، ص ٨٨.

[١٢]

١.نجيب العوفي:درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية،الدار البيضاء ط١ ١٩٨٠ص ٤٢١.
٢. نقد وحقيقة ص١٠١
٣.مصطفى سويف : النقد الأدبي فصول م٤ ع١ ص٢٢.
٤.عبد العزيز عرفة : الدال والاستبدال ص ١٥٩
٥.داكلاس كلوفر:الرواية كقصيدة شعرية، ص ٣٣
٦. كارلهايتز ستيرل: قراءة النصوص القصصية فصول م ١٢ ع٢ ص ٥٤
٧. الغذامي : الموقف من الحداثة، ص ١٥٥
٨. أرض الاحتمالات، ص ٨
٩. محمد الأسعد : بحثا عن الحداثة، ص ٨٣
١٠.حميد لحمداني : الرواية المغربية ،ص١٤
١١.غولدمان(وآخرون):البنيوية التكوينية والنقد الأدبي،ص٩.
١٢.نفسه ، ص ٣١
١٣. انظر فاطمة الزهراء أزرويل:مفاهيم نقد الرواية ص ٤١
١٤. انظر المرجع نفسه ،ص٤٢
١٥.هاشم ياغي :القصة القصيرة في فلسطين والأردن ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (د.ت)، ص ١١٧
١٦.انظر انفتاح النص الروائي ، ص ٥.
١٧.انظر نبيلة إبراهيم : نقد الرواية ،ص ٥٨
١٨.محمد سويرتي :النقد البنيوي والنص الروائي،انظر ص ص٢١-٦٥
١٩. الإبداع الفني، ص ٣٥٥
٢٠.انظر تقنيات السرد الروائي، ص ١١ ، ٢٢
٢١. انظر السرغيني:محاضرات في السيميولوجيا،ص ص٧-٩
٢٢. محمد مفتاح(مع مجموعة) : قضايا المنهج في اللغة والأدب، انظر ص ص ١٠-١١
٢٣.مجموعة(عبدالله إبراهيم ، سعيد الغانمي،عواد علي): معرفة الآخر:مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، ص ٣٩

[١٣]

١.فصول ،م١٢ ع٢ ص ٥٥

٢.بارت: درس السيميولوجيا، ص٨٧
٣.عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين، ص ٥١
٤.نقد وحقيقة ، ص ص ١١٥-١١٦
٥.أحمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، ص٢٧٥
٦.صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، ص٢٩٧
٧.انظر كولن ولسون : فن الرواية ،ص ص ١٥٤-١٥٦
٨.محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط١ ١٩٨٦ص٥٨٢.
٩.الحكاية والمتخيل ، ص ص ٥ - ٦
١٠.بنجلون :أبعاد النص ، الرسالة ، الرباط ، ١٩٨٦ص ٥
١١. نفسه، ص ١١١
١٢. نفسه،ص ١١٧
١٣. فاطمة الزهراء أزرويل :مفاهيم نقد الرواية ،ص ٨٤
١٤.روبلت هولب : نظرية التلقي ،ص ٣٢٢، وانظرعن نظرية التلقي والتجريب " الاستجابات الفعلية للنصوص " ص ص ٣٠١-٣٢٢

[١٤]

١- الإبداع الروائي اليوم ، (أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين ١٩٨٨) دار حوار، اللاذقية ، ١٩٩٤، ص ١٤٧.
٢- الرأي لعبد الرحمن منيف .انظر محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية النشأة والتحول ، بيروت ، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٨، ص٢٠١.
٣- عباس خضر:الواقعية في الأدب،دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٧،ص٦٤.
٤- الطاهر مكي : القصة القصيرة (دراسات ومختارات) ، دار المعارف، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٣
٥- محسن جاسم الموسوي :ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي،مركز الإنماء القومي ، بيروت ط٢، ١٩٨٦، ص٢١٩.
٦- الإبداع الروائي اليوم ،ص٢٢.
٧- المرجع نفسه ، ص٢٢.
٨- نفسه ص ٢٣.
٩- نفسه .
١٠- نفسه ص١٠١ .

١١- ملتقى الروائيين العرب (شـــهادات ودراســات) ، مــهرجان قابس الدولي ودار حوار ،تونس، واللاذقية ، ١٩٩٣، ص١٤.
١٢- سعيد يقطين : الرواية والتراث ، (من أجــل وعــي جديــد بالتراث) المركز الثقافي العربـــي، بــيروت والــدار البيضـــاء، ١٩٩٢، ص١٤٤.
١٣- الإبداع الروائي اليوم ص٣٠.
١٤- هذه التعابير أو الألفاظ شاعت في النقد الكلاســيكي ، وقــد استخدمت بعضها في كتابي فرح أنطــون روائيــا ومســرحيا ، عمان دار الكرمل ، ١٩٤٤، ص ١٥.
١٥- نبيلة إبراهيم : فن القص في النظريـــة والتطبيــق ، مكتبــة غريب ، القاهرة (د.ت) ص١٢.

[١٥]

١.صدر كتاب ملتقى الروائيين العرب الأول : شهادات ودراســات " عــن مهرجان قابس الدولي،بتونس ، ودار حوار اللاذقيـــة،١٩٩٣م. وقــد أشرت إلى أرقام الصفحات بعد النصوص المقتبسة .
٢.انظر ما كتبته عن مسيرة الرواية العربية في كتابي : " فــرح أنطــون روائيا ومسرحيا "، عمان ، دار الكرمل ، ١٩٩٤، ص ص١٤-٢١.
٣.انظر كيف مثلت الرواية ديوان العرب في القــرن العشــرين كتــاب " الرواية في الوطن العربي "للدكتور على الراعي ، دار المستقبل العربي بالقاهرة ، ودار الصقر العربـــي بقــبرص ، ١٩٩١، ص ص ٩-١٩ ، وكذلك عددي مجلة فصول " الأول والثاني من المجلــد الثــاني عشــر ١٩٩٣م.
٤.المسميات المثبتة مستخلصة من شهادات الروائيين العــرب ودراســاتهم المثبتة في الكتاب ، كما أنه بإمكان المتلقي أن يصل إلى مسميات أكــثر بكثير مما هو مثبت في هذه المقاربة .

[١٦]

١.ملتقى الروائيين العرب الأول،ص٣٠.
٢.نفسه،ص٥٥.

٣.تزفيتان تودوروف:تفاعل الثقافات،فصول، م١٨،ع٢،صيف ١٩٩٣، ص٢٢٤

٤.أدونيس:النص القرآني وآفاق الكتابة،دار الآداب، بيروت ، ص ص٦٤-٦٥

٥.سعد الله ونوس : هوامش ثقافية ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢، ص٢٠٥

٦.نفسه ، انظر ص ص ٢٠١-٢٠٧

٧.فاضل ثامر:اللغة الثانية، ص٢٥٠

٨.جريدة الفينيق ، ع١٤، الصفحة الأخيرة .

٩.حميد لحمداني:أسلوبية الرواية،مدخل نظري،الدار البيضاء ، ١٩٨٨، ص٤

١٠.فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية، ص٥٩

١١.سامي أدهم :ما بعد الحداثة ، ص ١٢٥.

[١٧]

١. **الصراع على القمة** ، عالم المعرفة ، ١٩٩٥، ص ٢٦.

٢. **نظرية التلقي** ، مقدمة عز الدين ، ص٢٥.

٣. **عبد السلام المسدي** : مساءلات في الأدب واللغة ، كتاب الرياض ، العدد العاشر ، اكتوبر ١٩٩٤، ص١٠٢.

٤. **سيزا قاسم : القارئ والنص (من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقا)، عالم الفكر ، م٢٣ ، ع٣+٤،يناير وأبريل ، ١٩٩٥، ص٢٥٥.**

[١٨]

• **ميخائيل باختين:الخطاب الروائي،ترجمة وتقديم محمد برادة،دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧م(وقد كتب باختين دراساته المثبتة في هذا الكتاب بينّ عامي ١٩٣٤و١٩٤١).وقد درست باختين في هذا الكتاب لأثره الكبير في النقد العربي السردي المعاصر عموما .**

[١٩]

- صدر الكتاب عن الدار العربية للكتاب طرابلس(ليبيا)وتونس.

تالال

[٢٠]

١.اللغة الثانية ،ص٦٠

٢.الخطاب الروائي ، ص ٣١

٣.عز الدين المناصرة : قراءة النصوص الأدبية منظور إشكالي مجلة أوراق عمان، شتاء،العدد السادس.

٤.انظر ما أورده من مناهج ،ص ٨٤

٥.نفسه، ص ٧١

٦.اللغة الثانية ص ٦٣

٧.الرأي لغولدمان، انظر حميد لحمداني : النقد الروائي والإيديولوجيا،ص ١٩

٨.يمنى العيد : الراوي والموقع والشكل ،ص ١٦

٩.سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي ،ص ١٩

١٠.جورج طرابيشي : الروائي وبطله ،ص١٠

١١.موريس أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي ، ص٧

ثانيا : المـــــــــــــــــــراجع

1. إبراهيم ،نبيلــة،فــن القــص فــي النظريــة والتطبيــق ،مكتبــة غريب،القاهرة(د.ت)
2. ______: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، النادي الأدبي، الرياض ، ١٩٨٠.
3. أبوناضر،موريس،الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارســة، دار النهار بيروت، ١٩٧٩.
4. أحمد ، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية فــي دراســة الأدب ونقده ،دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٤.
5. أحمد ، سامي ، ما بعد الحداثة : انفجار عقــل أواخــر القــرن ، النص الفسحة المضيئة ، دار كتابات، بيروت ، ١٩٩٤
6. أدونيس ، علي أحمد سعيد ، النص القرآني وآفــاق الكتابــة ، دار الآداب، بيروت،(د.ت).
7. أزرويل،فاطمة الزهراء:مفاهيم نقد الرواية بالمغرب:مصادرهــا العربية والأجنبية، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩
8. الأسعد،محمد:بحثا عن الحداثة،مؤسسة الأبحاث العربيــة،بــيروت ١٩٨٦.
9. اصطيف ، عبد النبي ، مجلة راية مؤتة ، م٣ ، ع١و٢، ١٩٩٤.
10. البير بس، تاريخ الرواية ،تر جورج سالم ، منشورات عويــدات ، بيروت، ط١ ، ١٩٦٧
11. بــاختين،ميخــائيل،الخطــاب الروائــي،تــر محمــد بـــرادة،دار الأمان،الرباط،١٩٨٧
12. ______: الملحمة والرواية، تر جمال شحيد، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢

١٣.بارت ، رولان :درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العـــال ، دار توبيقال ، الدار البيضاء ، ط٢، ١٩٨٦.
١٤.________: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ،مركز الإنمـــاء الحضاري ، حلب ، ١٩٩٣ .
١٥.________: النقد البنيوي للحكاية،تر أنطوان أبو زيد، منشـــورات عويدات ، بيروت وباريس،١٩٨٨
١٦.____: نقد وحقيقة،تر منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،حلــب ١٩٩٤
١٧.البحراوي ، سيد ، محتوى الشكل ، فصول ، م١٢، ع١، ١٩٩٣.
١٨.بـــدر،أحمـــد،أصـــــول البحـــث العلمـــي ومناهجـــه،عـــالم المطبوعات،الكويت،١٩٨٦.
١٩.براحة،محمد،الرواية أفقا للشكل والخطـاب المتعددين،فصــول م١١،ع٤،١٩٩٣
٢٠.بنجلون ،العربي : أبعاد النص ، الرسالة ، الرباط ،١٩٨٦.
٢١.تليمة،عبد المنعم:مقدمة في نظرية الأدب،دار العودة،بـــيروت، ط٢،١٩٧٩
٢٢.تودوروف ،تزفيتان: تفاعل الثقافات ، فصـــول ، م١٨،ع٢،صيـف ١٩٩٣
٢٣._______: نقـــد النقـــد ،تـــر ســـامي ســـويدان،مركـــز الإنمــــاء القومي،بيروت،ط١،١٩٨٦
٢٤.ثارو ، الصراع على القمة ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٥.
٢٥.ثامر، فاضل : اللغة الثانية،، المركز الثقافي العربـــي ، بـــيروت والدار البيضاء ، ١٩٩٤
٢٦.الجابري ،محمد عابد :بنية العقل العربـــي ، المركـــز الثقـــافي العربي ، الدار البيضاء ،١٩٨٦.
٢٧.___:الـــتراث والحداثـــة،مركـــز دراســـات الوحـــــدة العربية،بيروت،ط١،١٩٩١م
٢٨.جبرا ،جبرا إبراهيم :فصول ، م١٢، ع١،١٩٩٣.
٢٩. جيرار، ريتيه: الكذب الرومانتيكي ،م١٢،ع٢،١٩٩٣.

٣٠.جينيت، جيرار :مدخل لجامعه النص ،عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء،(د .ت).
٣١.حرب، علي : نقد النص ،المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣
٣٢.خرابشنكو،الإبداع الفني والواقع الإنساني ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ن ١٩٨٣.
٣٣.خضر ، عباس : الواقعية في الأدب ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٧
٣٤.الخطيب، محمد كامل ،الرواية والواقع ، دار الحداثة ، بيروت، ١٩٨١.
٣٥.دراج ، فيصل : دلالات العلاقة الروائية ، دار كنعان ، دمشق ، ١٩٩٢
٣٦.ديفنيو، جان : سوسيولوجيا الفن، عويدات ، بيروت ،١٩٨٣.
٣٧. راسل ،برترند : الزواج وأخلاقيات الجنس،تر نظمي لوقا ، مكتبة غريب، القاهرة ،١٩٧٧.
٣٨.الربيعي ،مجيد : أصوات وخطوات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٤ .
٣٩.روبير ، مارت، رواية الأصول وأصول الرواية، تر وجيه أسعد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٧
٤٠.الزيدي ، توفيق، اااا ا__اا ااأثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ،الدار العربية للكتاب ،طرابلس١٩٨٤ ...
٤١.زيرافا ،ميشيل ، الأسطورة والرواية، تر صبحي حديدي ، دار الحوار، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٨٥
٤٢.________:الرواية والمجتمع ، تر جمال شحيد ،الآداب الأجنبية ، دمشق ،ع١،م٢،١٩٧٥.
٤٣.ستيرل، كارلهاينز:قراءة النصوص القصصية،مجلة فصول،م١٣،ع٢

٤٤.السرغيني،محمد:محاضرات في السيميولوجيا،دار الثقافة،الدار البيضاء ، ١٩٨٧
٤٥.سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد ، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٤،
٤٦._______ ،وعي الذات والعالم، دار الحوار، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٨
٤٧.سويدان ، سامي ، أبحاث في النص الروائي العربي،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت ، ١٩٩١
٤٨.سويرتي :محمد :النقد البنيوي والنص الروائي :أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١.
٤٩.سويفه ، مصطفى : النقد الأدبي ، فصول ، م٤ ،ع١.
٥٠.الشمعة ، خلدون :الشمس والعنقاء :منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، ١٩٧٤
٥١.صالح، فخري:أرض الاحتمالات،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٦.
٥٢.الصكر ، حاتم :ما لا تؤديه الصفة :دار كتابات ، بيروت ، ١٩٩٣.
٥٣.طرابيشي،جورج :الروائي وبطله :دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥.
٥٤.العالم، محمود أمين ويمنى العيد ونبيل سليمان : الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار ، سوريا ، ١٩٨٦.
٥٥. عرفة ، عبد العزيز : الدال والاستبدال،دار الحوار ، اللاذقية،١٩٩٣
٥٦.العوفي،نجيب:درجة الوعي،دار النشر المغربية،الدار البيضاء، ١٩٨٠.
٥٧.العيد، يمنى، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي،بيروت، ١٩٩٠
٥٨.الغذامي :عبد الله::تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٧.
٥٩._______، الكتابة ضد الكتابة :دار الآداب ، بيروت ن ط١ ، ١٩٩١
٦٠_______، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى،دار البلاد ، جدة ، ١٩٨٧.

٦١ ـــ غولدمان . لوسيان (وآخرون):البنيوية التكوينيــة والنقــد الأدبي . مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت . ط١٩٨٦،٢.
٦٢________ . مقدمات في سوسيولوجية الرواية .تر بــدر الديــن عرودكي . دار الحوار . اللاذقية .١٩٩٣.
٦٣فاضل . جهاد : أسئلة الرواية حوارات مع الروائييــن العــرب . الدار العربية للكتاب طرابلس(ليبيا)تونس (د.ت)
٦٤فضل . صلاح : إنتاج الدلالة . مؤسسة مختار . القاهرة . ١٩٨٧
٦٥فنسنت . لابيس : نظرية الأنواع الأدبية . تر حسن عون . منشــأة المعارف بالإسكندرية .ط٢ . ١٩٨٧
٦٦فورستروفوك(إشراف):ثلاثة قرون من الأدب،تر جبرا إبراهيــم جــبرا،دار مكتبــة الحيــاة ومؤسســة فرانكليــــن . بغـــداد ونيويورك،١٩٦٧،ج٣ص ١١٨
٦٧ قاسم . سيزا : القارئ والنص .عالم الفكر . م٢٣،ع٣و١٩٩٥،٤.
٦٨ الكتاني، محمد : الصراع بين القديم والجديد فــي الأدب العربي الحديث، دار الثقافة . الدار البيضاء . ١٩٨٢
٦٩ كلوفر. داكلاس:الرواية كقصيدة شعرية، ترالجيلالـــي الكديــة .مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية . العدد ٥، ١٩٩١ .
٧٠ الكيلاني . مصطفى :التجريب في نمـــاذج مــن الأدب الروائــي التونسي، فصول ن م١٢،ع١ ،١٩٩٣.
٧١ لحمداني، حميد: الرواية المغربية ورؤيـــة الواقــع الاجتمــاعي : دراسة بنيوية تكوينية . دار الثقافة،الدار البيضاء . ط١ . ١٩٨٥
٧٢____:النقــد الروائـــي والإيديولوجيـــا،المركـــز الثقـــافي العربي،بيروت،١٩٩٠.
٧٣ لوكــاش، جــورج :بلــزاك والواقعيــة، تــــر محمــــد علـــي اليوسفي،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،١٩٨٥.
٧٤____ : دراسات في الواقعية الأوروبية، تر أمير إسكندر،الهيئــة المصرية العامة للكتاب،القاهرة . ١٩٧٢.
٧٥__:الرواية التاريخية،تر صالح الكاظم،دار الطليعة،بيروت،١٩٨٧.

٧٦ ـــــــ، الرواية كملحمة بورجوازيـــة ، تـ جـورج طرابيشـــي ،دار الطليعة بيروت ١٩٧٩
٧٧ الماضي، شكري، فـــي نظريـــة الأدب ،دار الحداثـــة ، بيروت ، ١٩٨٦.
٧٨ مجموعة ، الإبداع الروائي اليوم (لقـــاء الروائييـــن العرب والفرنسيين ١٩٨٨) دار حوار، اللاذقية ، ١٩٩٤
٧٩ـــــــ : قضايا المنهج في اللغة والأدب ، دار توبيقال ، الـــدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٧ .
٨٠ــــــــ :معرفة الآخر ،المركز الثقافي العربي، بيروت ، ١٩٩٠.
٨١ــــــــ : ملتقى الروائيين العرب، مهرجان قـــابس الدولـــي ودار حوار،تونس، واللاذقية ، ١٩٩٣،
٨٢ــــ:نظرية الثقافة،تر علي الصاوي،عالم المعرفة،الكويت،يوليو١٩٧٧
٨٣ المديني ، أحمد، أسئلة الإبداع في الأدب العربـــي المعـــاصر ، دار الطليعة بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥
٨٤ مرتاض، عبد الملك، النص الأدبي من أين وإلى أين ن ديـوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ١٩٨٣
٨٥ المرزوقي ، سمير وجميل شاكر: مدخل إلى نظريـــة القصـــة تحليلا وتطبيقا ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٦م
٨٦ المســـدي،عبدالســـلام:الأســـلوبية والأســـــــلوب،الدار العربيـــــة للكتاب،١٩٧٧
٨٧ـــــ:مساءلات في الأدب واللغة،كتاب الرياض،العدد العاشر،١٩٩٤.
٨٨ مفتاح : محمد ،دور المعرفـــة الخلفيـــة فـــي الإبـــداع والتحليل ، فصول، م١٠،ع٣و٤،١٩٩٢.
٨٩ مكي ، الطاهر، القصة القصيرة (دراســـات ومختـــارات) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٨
٩٠ المناصرة، حسين ، إشكالية الشاعر المحتكـــــر والنـــاقد الفـــاتح ، المنتدى (الإماراتية) ، العدد١٤٨، ١٩٩٥
٩١ــ المناصرة،حسين،فرح أنطون روائيا ومسرحيا،عمان دار الكرمـــل، ١٩٤٤

٩٢ـ الموسوي ،محسن، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي،مركز الإنماء القومي، بيروت ط٢، ١٩٨٦
٩٣ــــ،الرواية العربية النشأة والتحول،بيروت ،دار الآداب، ط٢،١٩٨٨.
٩٤ـ هالبرن، جون: نظرية الرواية ، تر محي الدين صبحي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١.
٩٥ـ هولب،روبرت،نظرية التلقي،تر عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي،جدة،١٩٩٤.
٩٦ـ ولسون،كولن،فن الرواية، تر محمد درويش،دار المأمون،بغداد ،١٩٨٦.
٩٧ـ ونوس ، سعد الله : هوامش ثقافية ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢
٩٨ـ يقطين،سعيد،انفتاح النص الروائي،المركزالثقافي العربي،الدار البيضاء،١٩٨٩.
٩٩ــــــ: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ،١٩٩٢ ...

من منشورات دار المقدسية :

- أغاني فراتية ----------- خلف العلي ------ ١٩٩٨
- بعض الشوق لرواء ---- ليلى مقدسي/شعر----١٩٩٨
- أوراق مسافر -------- سامر كبة /شعر ------١٩٩٨
- أوراق من شجرة العمر-- نبيل شاكر --شعر ---١٩٩٨
- قناديل الوجد --------فوزية المرعي --------١٩٩٨
- غريبة بين الشاهدة والقبر –فوزية المرعي /رواية ١٩٩٩
- وردة أخيرة للعشق – ليلى مقدسي /شعر ------ ١٩٩٩
- القصيدة الصوفية – طلعت سقيرق/شعر ---------١٩٩٩
- طقوس لزمن—علي محمد شريف / شعر --------١٩٩٩
- زمن البوح الجميل –ليلى مقدسي –طلعت سقيرق –١٩٩٩
- ثقافة المنهج / الخطاب الروائي نموذجا—حسين المناصرة -دراسة ١٩٩٩ ..

حسين المناصرة / روائي وناقد وقاص

ولد في بني نعيم – الخليل عام ١٩٥٨..
أنهى دراسته الثانوية عام ١٩٧٧.
وحصل في العام ١٩٨٠ على البكالوريوس
لقسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية،
ومنها حصل على الماجستير عام ١٩٨٤.
ومنذ العام ١٩٨٧ عمل محاضرا في قسم
اللغة العربية بجامعة الملك سعود بالرياض.
إلى جانب ذلك فللقاص الأديب حسين المناصرة
نشاطه البارز في العمل الصحفي وفي المشاركة بالندوات
والمحاضرات..
وهو يكتب النقد والدراسات الأدبية والمسرحية والقصة
القصيرة، والقصة القصيرة جداوالرواية..

من مؤلفاته:

((فرج أنطون روائيا ومسرحيا)) دراسة – عمان ١٩٩٤
((في طريقهم إلى الجنون)) مسرحية – عمان ١٩٩٤
((لقاء في الفوج الأخير)) قصص – عمان ١٩٩٥
((التبغ واللعنة أو آخر ما توصل إليه عبد الله المسكين))
قصص – عمان ١٩٩٦
((بوابة خربة بني دار)) رواية – اللاذقية ١٩٩٧

((الريح يعانق بروميثيوس)) مسرحية - اللاذقية ١٩٩٦........

((داريا وبقايا من الصديان / رواية وقصص قصيرة – عمان- دار الفارس للنشر والتوزيع - ١٩٩٩

((ثقافة المنهج / قراءات نقدية – دمشق – دار المقدسية ١٩٩٩ ..

ن :/ دليل المبدعين العرب - ت : رأفت سقيرق – حسين المناصرة / رمز : د م ٤٦ /

المحتويات :

١.مقدمة... ٧
٢.فضـــاءات إشـــكالية الكتابـــة ؛ عجلـــة التشـــــــابك'الثقـــــافي
الأدبية............................... ... ٩
٣.الكتابة و التلقي................................... ١٤
٤.الرواية الغول : الرواية ونظرية الأدب.......... ١٩
٥.الرواية الغول : نحو تعريف للرواية ٢٣
٦.وعي الثقافة المنهجية : مدخل للنظرية المنهجية.....٢٧
٧.منهجيات أبعاد الخطاب الإبداعي ومقارباته....... ...٣٠
٨.ثقافة المبدع : السلوكي والسيري ٣٤
٩.ثقافة المرجعية : التاريخي والموضوعي ٣٨
١٠.ثقافة النص : تجليات الجسد اللغوي ٤٥
١١. ثقافة النص:بين موت المؤلف والتناص ورؤية العالم ٤٩
١٢.ثقافة النص : وظيفة الناقد........................ ... ٥٤
١٣.ثقافة التلقي : البحث عن الوعي التجريبي........ ... ٦٠
١٤.رؤية في علاقة السرديات التجريبية بالتراث.... ٦٤
١٥.الرواية العربية : التحول من السرد التقليدي
الهرمي إلى نص هجين لعبي.................... ٧٢
١٦.قراءة الوعي العربي المعاصر وثقافته الأدبية،... ٨٢
١٧.إنتاج القارئ ثقافيا وجماليا ٨٨
١٨.الصراع بين النمطية والانفتاح ٩١
١٩.وعي الإبداع في جمالية الكشف ٩٥
٢٠.التركيب:السردية بين وعي الثقافة المنهجية
ووعي تجليات الخطاب........................ ١٠٠
٢١.الهوامش والمراجع ١٠٥

في الخطاب الروائي ..

عند الاقتراب من عالم الرواية ، كجنس أدبي فرض حضوره بقوة واقتدار وتميز ، تدور في الذهن أسئلة كثيرة لا تبتعد في غايتها ، عن معرفة الرواية معرفة عميقة ، والتعرف على كل ما يتعلق بها ، خاصة بعد أن صارت الرواية نصاً مفتوحاً على الاحتمال والحركة الدائمة الدائبة ، والفوران .. مما جعل الرواية تصرب كل تعريف وتلقيه ، مثبتة أنها عصية على التعريف والتوصيف الجاهزين ، لأن كل رواية كعالم قائم بذاته، يستتبع تعريفاً خاصاً به .. فماذا أراد الأديب والقاص و الروائي حسين المناصرة أن يقول في كتابه هذا ؟؟..

يبدأ حسين المناصرة مباشرة في إثارة السؤال الثقافي ، منتقلاً إلى مداخلة العالم الروائي بأدوات الناقد المبدع القادر على بناء يولد في الذهن ظمأ إلى متابعة البحث ، وحبا لمزيد من التعمق في جوانب الإجابات عن كل سؤال مثار.. بمعنى آخر ، يعمل الأديب حسين المناصرة على تقديم نص نقدي إبداعي تحريضي ، مؤمناً أن النص المغلق ، المكتفي بذاته ، ما عاد يفيد القارئ بأي شكل ، والأجدى أن نفتح أمام القارئ مشروعية البحث والاستقصاء والبناء ، إن كان في النقد أو القصة أو الرواية وسواها .. فالقارئ في هذا المسار مبدع للنص، وبانٍ له . إذ يصح القول إن القارئ يمتلك القدرة على هدم النصوص وإعادة بنائها ..

في هذا المسار يعمل الكتاب على تقليب، وترتيب وتحريك العمق ، وصولاً إلى بناء مشروع نقدي فاعل ومتفاعل في آن، إذ يتطلب كل عنوان من عناوين البحث مثل ((تجليات الجسد اللغوي)) .. ((البحث عن الوعي التجريبي)) ((الرواية العربية : التحول من السرد التقليدي الهرمي إلى نص هجين لعبي)) و ((إنتاج القارئ ثقافياً وجماليا)) .. يتطلب الكثير من التحديق في أبعاد ومدلولات النص النقدي الغني الممتلئ، والكثير من المشاركة في دفع الفكرة إلى انبناء متحرك فاعل ..

((ثقافة المنهج)) للأديب حسين المناصرة بصمة فاعلة وهامة في مجال النقد تضيف وتعطي الكثير .. ولاشك أن الرواية العربية ، والثقافة بشكل عام ، بحاجة ماسة إلى كتب عديدة تصب في هذا المسار ، لتدعمه وتغنيه..

طلعت سقيرق ١٩٩٩/٩/١٧

دار المقدسية
للطباعة والنشر والتوزيع
ص.ب ١٩٩٩٤ - هـ ٢٢٤١٠٩٤